Les Maîtres de l'Art

VERROCCHIO

Librairie de l'Art ancien et moderne
PARIS — 28, RUE DU MONT-THABOR
1906.

VERROCCHIO

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VOLUMES PARUS :

Reynolds, par M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

David, par M. Léon Rosenthal, professeur au lycée de Versailles.

Albert Dürer, par M. Maurice Hamel, professeur au lycée Carnot.

Rubens, par M. Louis Hourticq, agrégé de l'Université.

Holbein, par M. François Benoit, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de l'Université de Lille.

Claus Sluter, par M. A. Kleinclausz, professeur à la Faculté des Lettres de l'Université de Lyon.

Michel-Ange, par M. Romain Rolland, chargé d'un cours d'histoire de l'art à la Faculté des lettres de l'Université de Paris.

Géricault, par M. Léon Rosenthal, professeur au lycée de Versailles.

VOLUMES EN PRÉPARATION :

Phidias, Praxitèle, Lysippe, Giotto, les Van Eyck, Donatello, Mantegna, les Bellini, Michel Colombe, Memlinc, Botticelli, Ghirlandajo, Luini, Fra Bartolommeo, Raphaël, Léonard de Vinci, Titien, Van Dyck, Velazquez, Poussin, Philippe de Champagne, Lebrun, Rembrandt, Watteau, Boucher, Houdon, Prudhon, Gros, Géricault, Ingres, Delacroix, etc.

Par MM.

Paul Alfassa; Bayet, directeur de l'enseignement supérieur; Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg; E. Bertaux, professeur d'histoire de l'art à la Faculté des Lettres de Lyon; Raymond Bouyer; Max. Collignon, membre de l'Institut, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Ch. Diehl, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; H. Durand-Gréville; le comte Paul Durrieu, conservateur honoraire au musée du Louvre; Louis de Fourcaud, professeur d'histoire de l'art à l'École nationale des Beaux-Arts; Gasquet, directeur de l'enseignement primaire; Louis Gillet; André Hallays; Maurice Hamel; Hauvette, professeur à la Faculté des Lettres de Grenoble; Homolle, membre de l'Institut, directeur des Musées nationaux; Liard, membre de l'Institut, vice-recteur de l'Académie de Paris; Georges Lafenestre, membre de l'Institut, professeur au Collège de France; Lechat, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon; Lemonnier, professeur à la Faculté des Lettres de Paris; Henry Marcel, administrateur général de la Bibliothèque nationale; Pierre Marcel; G. Mendel, professeur à la Faculté des Lettres de Bordeaux; P. de Nolhac, conservateur du musée de Versailles; Pottier, membre de l'Institut, conservateur au musée du Louvre; Rabier, directeur de l'enseignement secondaire; S. Rocheblave, professeur au lycée Janson de Sailly et à l'École nationale des Beaux-Arts; Henry Roujon, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts; Paul Vitry, conservateur au musée du Louvre; Teodor de Wyzewa; etc., etc...

LES MAITRES DE L'ART

COLLECTION PUBLIÉE SOUS LE HAUT PATRONAGE
DU MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE ET DES BEAUX-ARTS

VERROCCHIO

PAR

MARCEL REYMOND



PARIS

LIBRAIRIE DE L'ART ANCIEN ET MODERNE

ANCIENNE MAISON J. ROUAM

28, rue du Mont-Thabor, 28



AVANT-PROPOS

A mes petites jumelles, Denise et Hélène, dont les gestes et le sourire m'ont fait comprendre l'art de Verrocchio.

VERROCCHIO est le plus grand sculpteur florentin de la seconde moitié du XVe siècle. Sa faveur auprès de Laurent le Magnifique fut égale à celle de Donatello auprès de Cosme.

Il est avant tout un sculpteur, et ses principaux titres de gloire sont le *David, l'Incrédulité* et *le Colleone;* mais il est aussi un peintre, et par ses nouveautés dans l'art de la peinture, par ses dessins qui enthousiasmaient Vasari, il exerça sur les peintres une action plus profonde encore que sur les sculpteurs. Les véritables héritiers de son génie sont le Pérugin, Lorenzo di Credi et Léonard.

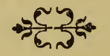
Au cours de ces dernières années, de nombreux travaux ont été consacrés à Verrocchio : M. Bode l'a étudié avec une attention particulière ; à sa suite, M. Mackowsky a publié une monographie qui est

remarquable par ses qualités d'érudition et de fine critique.

Verrocchio a été peu étudié en France; cela vient sans doute de ce que nous ne possédons qu'un petit nombre de ses œuvres. En dehors de quelques sculptures des collections de Mme Édouard André et de M. Gustave Dreyfus, nous ne pouvons citer que deux petites esquisses en terre cuite du musée du Louvre, et comme elles se trouvent, non dans les salles de sculpture, mais dans les salles fort peu visitées de la collection Thiers, elles sont pour ainsi dire inconnues.

D'autre part, comme nous possédons en France presque toutes les œuvres de Léonard, la critique française s'est tout naturellement passionnée pour l'étude de ce grand maître, et dans son enthousiasme elle a trop oublié celui dont il fut le disciple.

Cette étude sur Verrocchio comprendra une introduction dans laquelle je résumerai brièvement les caractères de l'art du xve siècle; deux parties seront ensuite consacrées à étudier Verrocchio comme sculpteur et comme peintre; je terminerai en parlant de ses élèves et en montrant la prodigieuse influence qu'il exerça, non seulement sur l'école florentine, mais sur toutes les écoles d'Italie.



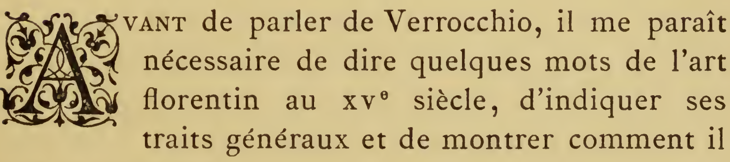


PREMIÈRE PARTIE

I. Caractères généraux de l'art florentin au début du xve siècle. — II. Les prédécesseurs de Verrocchio. — III. Caractère de son art. — IV. Son éducation.

I

CARACTÈRES GÉNÉRAUX DE L'ART AU XVe SIÈCLE



AVANT de parler de Verrocchio, il me paraît nécessaire de dire quelques mots de l'art florentin au xve siècle, d'indiquer ses traits généraux et de montrer comment il s'était constitué.

Trois éléments principaux ont contribué à le former, la tradition, la civilisation du xve siècle et l'influence de l'antiquité classique.

Cet art florentin n'était pas une création isolée de la pensée italienne, mais une branche de l'art européen, constitué au cours du moyen âge, sous l'influence presque exclusive de la pensée chrétienne. Pendant plus de dix siècles, c'est le christianisme qui a dirigé la main des artistes et qui a inspiré leurs œuvres. Quel que soit le pays, quel que soit

le siècle que nous étudiions, partout nous trouverons les mêmes traits généraux.

C'est avant tout l'idée que l'art doit être le serviteur de la pensée, que le rôle de l'artiste est de traduire des idées, de parler au peuple, de l'instruire et de le moraliser. Par opposition avec l'art antique, dont le but principal était d'exprimer la beauté des formes, on peut dire que le but de l'art chrétien a été d'exprimer la beauté des idées.

Spiritualiste dans son essence, par une conséquence logique l'art chrétien est narratif : il a tout à dire, surtout à un moment où le peuple n'a pas de livres entre les mains. Enfin, il ne se contente pas de s'adresser à l'intelligence, il parle au cœur; et il conquiert le monde en s'adressant à la sensibilité plus encore peut-être qu'au raisonnement.

Avec de telles tendances, il est naturel que l'art chrétien, sans mépriser la forme, dont il ne peut évidemment se passer, la subordonne à l'idée : il se déclare satisfait dès que ses pensées sont clairement exprimées. On s'explique ainsi qu'il ait vécu de si longs siècles en se contentant de formes rudimentaires.

Ces traits généraux, qui sont encore ceux de l'art de nos jours, ont été modifiés au cours des siècles par des causes secondaires, provenant du caractère particulier des diverses civilisations. Au xve siècle, la civilisation florentine agit sur l'art chrétien pour le façonner à son image.



Cliché Alinari.

Lavabo de la sacristie de l'église San Lorenzo

Marbre. — Florence.

A cette époque, la société florentine est riche, et elle porte ainsi en elle la première condition indispensable à une puissante production artistique. De plus, elle est une démocratie, démocratie pacifique, à l'abri des ignorances et des brutalités d'une société guerrière et sachant éviter les excès de luxe des sociétés aristocratiques. Ses plaisirs sont simples, plaisirs de lettrés et d'artistes. Un Cosme de Médicis pensera qu'un des plus sûrs moyens de s'attacher les Florentins est de construire des palais et de les orner de tableaux et de statues ; il gagnera la faveur populaire par des monuments, comme les Césars la gagnaient par les jeux du cirque. Commander une église à Brunelleschi, une statue à Donatello, une peinture à Fra Angelico, c'était à ce moment flatter le goût du peuple.

Ce peuple était heureux ; vivant en paix, il aima la vie ; il la regarda avec complaisance, il se plut à l'étudier et à la reproduire dans toute la diversité de ses formes, il aima surtout à en dire toutes les joies et toutes les beautés.

Enfin, à la tradition, modifiée par la civilisation florentine, vient s'ajouter l'influence de l'antiquité qui s'est manifestée dans le monde moderne par sa littérature et par ses arts.

Par sa littérature, tout d'abord, et de bonne heure. A vrai dire, les liens qui unissaient le monde chrétien au monde antique ne furent jamais entièrement rompus. Les meilleurs, les plus spiritualistes parmi

les maîtres de la pensée antique restèrent chers aux chrétiens, et Dante prenait Virgile comme guide bien avant que Platon ne redevînt, au xv[e] siècle, l'idole des Italiens. C'est qu'il n'y avait pas désaccord entre le spiritualisme chrétien et celui des grands penseurs de l'antiquité. Si le monde chrétien, les fidèles, les princes de l'Église, les papes accueillirent avec tant d'enthousiasme le réveil des lettres classiques, ce fut avec l'espoir de trouver dans les philosophes et les poètes d'Athènes et de Rome des collaborateurs à leur grande œuvre de civilisation humaine. Tel était l'état des esprits dans la première moitié du xv[e] siècle. Le platonisme uni au catholicisme développa dans cette société le culte des idées les plus nobles et les plus élevées.

Cet amour des lettres précéda et prépara l'amour des arts de l'antiquité. Ceux-ci, à vrai dire, ne donnaient pas les mêmes conseils, et le monde chrétien, dans sa logique, ne fit pas aux arts le même accueil qu'il avait fait aux lettres antiques. Entre l'art chrétien et l'art antique il y avait un véritable antagonisme, l'un cherchant dans la pensée cette beauté que l'autre voyait surtout dans la forme.

L'influence exercée par l'art antique fut lente et tardive ; elle n'eut de véritable importance qu'à partir du xvi[e] siècle, avec Michel-Ange et Raphaël. Jusque-là, les artistes restent fidèles à la tradition chrétienne et n'empruntent que peu de chose à l'antiquité ; ils se contentent de lui demander quelques conseils. Ils

ne copient aucune statue romaine ou grecque, mais en voyant la beauté de ces œuvres, ils ont le sentiment qu'ils doivent regarder les formes avec plus d'attention. Et si l'art florentin du XVe siècle s'est élevé si haut, c'est qu'il a su donner à la beauté des pensées la parure de la beauté des formes.

Nous venons de définir les caractères généraux de l'art florentin au XVe siècle ; à y regarder de plus près, on aperçoit, dans le développement de cet art, deux périodes distinctes qui correspondent assez exactement, l'une au gouvernement de Cosme de Médicis, l'autre à celui de Laurent.

Au début du siècle, les artistes conservent encore la force, la puissance de pensée des maîtres du XIVe siècle : sans avoir leur haute philosophie, leur science encyclopédique, ils étudient, comme eux, la vie avec une pensée grave et pénétrante, s'attachant aux idées les plus nobles et les plus générales. Les œuvres capitales de la première moitié du siècle sont les *Scènes de la Genèse* de Ghiberti et d'Uccello, les *Scènes de la Passion du Christ* de Donatello et de Fra Angelico.

Dans la seconde moitié du siècle, cette gravité fait place à des sentiments plus tendres. L'amour de la vie, de toutes les choses créées, mais surtout des plus charmantes, l'amour de la femme et des petits enfants, remplit l'œuvre des Desiderio, des Rossellino, des Botticelli et des Verrocchio.

En étudiant les œuvres du Verrocchio, nous verrons successivement apparaître à nos yeux tous les traits divers de cet art délicieux, dont il a été, avec Botticelli, le plus éminent représentant.

II

LES PRÉDÉCESSEURS DE VERROCCHIO

Le xiv[e] siècle avait été le siècle des architectes. C'est lui qui vit la construction de tous ces édifices qui sont encore aujourd'hui la gloire de Florence, le Bigallo, la Loggia dei Priori, Or San Michele, le Campanile et Sainte-Marie-de-la-Fleur.

On peut dire que le xv[e] siècle fut avant tout le siècle des sculpteurs. C'est à lui qu'il était réservé de décorer ces monuments dont s'enorgueillissait la cité. Mais alors qu'au début du moyen âge, à l'époque où l'on construisait en Italie des édifices suivant le type basilical, on demandait aux peintres de décorer les immenses surfaces des murs lisses, percés de petites ouvertures, dès que Florence, au xiv[e] siècle, eut adopté le style ogival, c'est aux sculpteurs que l'on dut s'adresser pour orner les énormes masses des piliers gothiques. La construction et la décoration d'Or San Michele, du Campanile et du Dôme furent l'origine de cette grande école de sculpteurs auxquels on doit les Ghiberti et les Donatello. D'autres causes encore favorisèrent le développement de la sculpture

en Toscane : l'exploitation des riches carrières de marbre de Carrare, qui ont été jusqu'à nos jours une des principales raisons de la supériorité de son école de sculpture ; l'amour de l'antiquité et la découverte des statues antiques ; enfin, le désir des Médicis d'immortaliser leur nom par des œuvres de bronze et de marbre, d'une durée pour ainsi dire éternelle.

Si l'on compare les deux écoles de peinture et de sculpture dans la première moitié du xve siècle, on acquiert la conviction que, malgré des génies tels que Masaccio, Fra Angelico, Paolo Uccello, Castagno, la peinture n'atteint pas ce degré de perfection que nous trouvons dans les œuvres de Donatello ou de Ghiberti. Dans la seconde moitié du siècle, au contraire, on voit la sculpture décliner légèrement, tandis que l'art des peintres ne cesse de progresser, et il semble qu'à ce moment les deux arts se trouvent sur un pied d'égalité. Ghirlandajo, Botticelli, Pérugin, Signorelli, sont les égaux de Desiderio, d'Andrea della Robbia, de Benedetto da Majano, de Pollaiuolo et de Verrocchio.

Sans insister sur ces rapprochements, nous allons tâcher, en comparant Verrocchio avec ses prédécesseurs et ses contemporains, de déterminer sa place et de marquer les traits distinctifs de son talent.

On est frappé, lorsqu'on considère dans son ensemble l'œuvre de chacun des grands sculpteurs de la première moitié du xve siècle, de ce qu'elle a

d'individuel. Les artistes gardent leur originalité et leur physionomie propres. C'est qu'ils ne subissent encore le joug d'aucune tyrannie; ils ne sont pas, comme leurs successeurs du XVIe siècle, asservis à l'imitation des modèles antiques; c'est qu'ils n'ont d'autre maître que la nature et que chacun d'eux l'étudie et l'interprète avec son tempérament particulier.

L'âme tendre de Ghiberti ne voit que les sourires de la vie. De tout ce qui passe sous ses yeux, il ne retient que les signes de jeunesse et de beauté. Jeunes hommes, jeunes femmes, tous ceux qu'il évoque semblent faits pour vivre dans un monde qui ne connaît ni tristesse ni laideur. Les êtres vivants s'épanouissent dans ses œuvres comme des fleurs s'ouvrant à la lumière du soleil.

Plus profonds, plus aigus, les yeux de Donatello pénètrent plus avant dans le mystère de la vie; il embrasse la nature d'une étreinte plus puissante et il sait en dire toute l'infinie complexité. Il a vu la joie, le sourire, l'insouciance des petits êtres naissant à la vie, mais il sait aussi toutes les douleurs que cette vie leur réserve.

Et à côté de ces purs Florentins, un peu en dehors d'eux, le Siennois Jacopo della Quercia, indifférent à ce trouble d'âmes qui émeut Donatello, méprisant la grâce trop efféminée de Ghiberti, dira la puissance de la nature humaine. Il lui suffira de connaître la beauté des muscles, la force des héros. Il sera le

véritable héritier des Grecs et préparera Michel-Ange.

Ceux-là, ce sont nos dieux; à la hauteur où ils se sont élevés, personne n'a pu les atteindre ; la porte du baptistère de Ghiberti, l'autel de Padoue de Donatello, la porte de San Petronio de Jacopo della Quercia, restent les grandes œuvres classiques de l'âge moderne.

Après eux, l'art se modifie. J. della Quercia et Ghiberti paraissent trop calmes, Donatello trop ardent. Désormais, l'art va s'attacher surtout à tout ce qu'il y a de plus gracieux dans la vie, à l'enfant, à la femme, à l'adolescent; il dira la beauté de leurs formes, mais aussi et surtout la bonté de leurs cœurs. Le motif de la Madone, qui se prête si bien à l'expression de la tendresse et de la grâce, sera le motif favori de cette époque. Il semble que les artistes n'aient plus la puissance des maîtres de l'âge précédent. Leurs âmes sont belles, mais un peu amollies; leur art est trop doucereux et, quel que soit son charme, il ne peut être mis sur le même rang que celui de leurs prédécesseurs.

Nous ne trouvons plus, à ce moment, des individualités si puissantes ni si tranchées. Les artistes semblent avoir tous le même idéal; ce sont les mêmes mots qu'il faut employer pour caractériser Desiderio, Antonio Rossellino, Mino, Benedetto da Majano, Andrea della Robbia et Verrocchio, et c'est par des nuances seulement qu'on peut les distinguer.

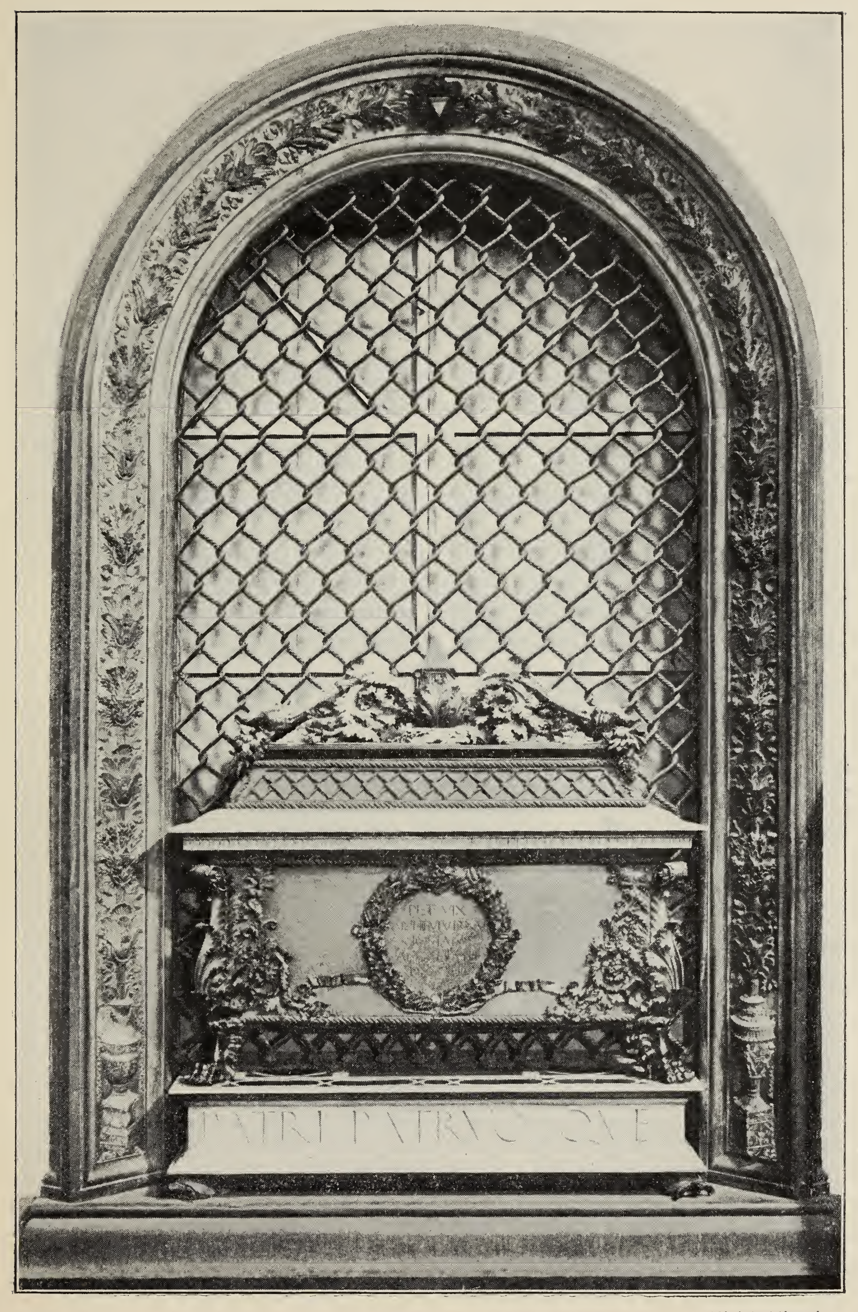
Desiderio et Antonio Rossellino sont comme deux frères, dont l'un, Desiderio, aurait plus de génie. Mino da Fiesole, qui les suit à quelque distance, a en propre une façon tout aristocratique de concevoir la beauté de la femme. Benedetto da Majano est un incomparable décorateur. Andrea della Robbia se distingue surtout par son sentiment religieux ; c'est un saint qui n'a d'égal que l'Angelico. Et Pollaiuolo, précis et parfois un peu sec, sait être à l'occasion, comme dans la tombe d'Innocent VIII, gracieux et charmant à l'exemple de ses contemporains.

Dans ce groupe, Verrocchio se détache comme la plus éminente personnalité, comme celui qui a exprimé les idées de son temps avec la plus grande puissance, ayant su ajouter aux idées gracieuses une force de sentiment, une grandeur et une noblesse de pensées que les Rossellino et les Mino ne connaissaient plus. Parmi les sculpteurs italiens, nul n'est plus digne d'être rapproché de Ghiberti et de Donatello.

III

CARACTÈRES DE L'ART DE VERROCCHIO

S'il fallait, suivant les conseils de Taine, rechercher quelle fut la qualité maîtresse de Verrocchio, je serais porté à dire qu'il fut avant tout un artiste, et c'est de ce mot que je déduirais les divers caractères de son génie.



Cliché Alinari.

TOMBE DE PIERRE DE MÉDICIS (1469-1472).

Marbres et bronze. — San Lorenzo, Florence.

Il est artiste, c'est-à-dire qu'il aime l'art en lui-même, qu'il crée l'œuvre d'art pour le plaisir qu'elle procure, indépendamment de toute préoccupation religieuse et sociale.

Pendant tout le cours du moyen âge et jusqu'au milieu du xve siècle, c'est — nous l'avons fait remarquer — la pensée chrétienne qui avait, presque exclusivement, dirigé les artistes. Philosophique avec Giotto et son école, c'est elle qui inspire des motifs tels que le *Mariage de la Pauvreté avec saint François* ou le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin ;* plus humaine au xve siècle, elle dicte à Ghiberti les scènes de la *Genèse* et à Donatello la *Passion du Christ.* Mais déjà, chez Ghiberti, la préoccupation de la beauté des formes prend une place prépondérante, et souvent Donatello cherche des motifs indépendants de l'idée religieuse. La Renaissance fait son œuvre et commence à détacher l'art de l'arbre auquel il était si longtemps resté attaché.

Avec Verrocchio, un progrès de plus se fait dans cette voie. Sans doute, il n'est pas encore un disciple de l'art antique, comme le seront les artistes du xvie siècle, à la suite de Michel-Ange ; mais, dans une certaine mesure, il prépare l'âge nouveau. Quoique profondément réaliste, passionné pour l'étude de la nature, très éloigné de chercher son idéal dans les œuvres de l'antiquité, il doit cependant être rattaché à la Renaissance parce que, s'il n'en a pas encore les formes, il en a déjà l'esprit. Comme les humanistes,

il veut regarder l'homme et la nature, et toute son ambition consistera à dire ce qu'il aura vu autour de lui. Il diffère de ses prédécesseurs en ce qu'il ne se préoccupe plus de se conformer à aucun idéal religieux et qu'il se met au seul service de la beauté. Par là, il annonce ses successeurs du XVI[e] siècle ; mais il diffèrera d'eux parce qu'il cherche son idéal de beauté autour de lui, sans le demander aux œuvres du passé.

Les sujets de la plupart des œuvres du Verrocchio ne touchent en rien au christianisme, tels le *David, l'Enfant au dauphin,* les *Scènes de la mort de Francesca Tornabuoni,* la *Statue équestre du Colleone,* et nous remarquerons plus loin cette singularité que la tombe de Pierre de Médicis n'a pas un seul emblème religieux.

Ce premier point marqué, faisons un pas de plus. Après avoir montré que Verrocchio cherchait avant tout à faire œuvre d'artiste et se préoccupait uniquement de rechercher la beauté, voyons quel genre de beauté il a reproduit. Dans le monde infini des formes et des pensées, qu'est-ce qui a charmé ses yeux ?

S'il fallait, ici encore, chercher le mot le plus typique, je dirais qu'il est un spiritualiste.

J'ai indiqué plus haut en quoi Verrocchio pouvait être rattaché au mouvement de la Renaissance qui allait transformer l'art au XVI[e] siècle ; mais dorénavant, par tous les traits que nous allons mettre en saillie, Verrocchio va se séparer des maîtres de la

Renaissance, pour se relier à la grande tradition florentine du passé.

Il est spiritualiste : j'entends que, pour lui, l'essentiel, c'est l'étude de l'âme; ses efforts se portent surtout sur l'observation du visage, sur la faculté expressive des lèvres et du regard. Les gestes, dans ses œuvres, tireront leur beauté du concours qu'ils apporteront à l'expression de la pensée. Chez Michel-Ange, souvent le geste est sans raison intérieure : le sculpteur avance et soulève une jambe, rejette en arrière et dissimule un bras, sans qu'il y ait à cela aucun motif, si ce n'est que les lignes produites par ces mouvements lui paraissaient agréables à voir. Chez Verrocchio nous ne verrons rien de semblable; il attachera au contraire une grande importance à ce que les gestes soient toujours rigoureusement adaptés à l'idée à rendre.

Quant aux sentiments qu'il a exprimés de préférence, ce sont, pour tout dire en un mot, les sentiments de tendresse. Spiritualiste comme Donatello, son maître, il est moins énergique que lui, mais il est plus tendre ; et, par ce caractère, il s'unit à tous les artistes de son âge, aux sculpteurs tels que Desiderio, comme aux peintres tels que Botticelli. Il recherchera tout ce qui représente les idées les plus gracieuses. Passionné pour le charme naïf de l'enfance dans ses Enfants Jésus, pour la grâce de de l'adolescence, dans le *David,* pour la beauté de la femme, dans ses Vierges, partout il mettra un sou-

rire. Nul ne semble avoir eu une conception plus heureuse de la vie. Son art représente merveilleusement cet âge de la vie florentine, qui ne connaît plus les luttes et les dissensions civiles, et qui ne connaît pas encore les invasions des armées étrangères. Il y avait peu de sourire chez Donatello, il n'y en aura plus chez Michel-Ange.

Si Verrocchio a la tendresse, cette qualité commune à tous les artistes de son temps, il a, d'autre part, une qualité rare à ce moment, il a le sentiment de la puissance. Par des œuvres telles que *le Colleone* et l'*Incrédulité de saint Thomas,* il s'élève au-dessus de tous ses contemporains. Il est la chaîne qui unit l'art de Donatello à celui de Léonard de Vinci. Tandis que l'art des Rossellino et des Mino tombera comme une feuille morte, l'art de Verrocchio durera, et fécondera tout un siècle.

Quelle qu'ait été la diversité des artistes au xve siècle, on peut tenter cependant de déterminer quelques groupements généraux.

On peut indiquer d'abord deux grands courants. Dans l'un, on placerait les délicats, les tendres, les féminins ; ce serait le groupe des sculpteurs : Niccolò d'Arezzo, Ghiberti, Luca della Robbia, Desiderio da Settignano, Antonio Rossellino, Mino da Fiesole, Benedetto da Majano, auxquels on pourrait joindre les peintres Fra Angelico, Filippo Lippi, Gozzoli, Botticelli. Dans l'autre groupe, nous placerions les

robustes, les énergiques, les passionnés, Brunelleschi, Donatello, avec Masaccio, Uccello, Castagno, Ghirlandajo, Signorelli. Le premier groupe aboutirait à Raphaël, le second à Michel-Ange.

Quelques artistes semblent avoir concilié les deux tendances, et Verrocchio est le type de ces maîtres, à l'esprit large, qui peuvent unir l'énergie de Donatello à la grâce de Ghiberti.

On peut encore proposer une autre division : d'un côté on mettrait les grands imaginatifs, l'école des fresquistes, habitués à couvrir de vastes surfaces. En face d'eux se classeraient ceux qui, comme les sculpteurs, bornant leur vision, se contentent d'un art plus limité, s'attachent à un petit nombre de formes et cherchent à les rendre avec une perfection de plus en plus grande. Cet art des sculpteurs finit par réagir sur les peintres de fresques, et c'est à son influence que l'on doit cette grande transformation qui conduisit l'art des vastes compositions d'un Giotto et d'un Gozzoli aux Madones d'un Léonard. Ainsi que nous le verrons plus tard, le représentant le plus éminent de ces tendances et le principal agent du mouvement qui allait transformer toute l'école florentine fut Verrocchio.

Le fond de la pensée de Verrocchio étant déterminé, voyons quelles furent les formes de son art, les moyens d'expression qu'il a adoptés. Disciple, sur ce point, de Luca della Robbia, il rompit avec la

tradition de Ghiberti et de Donatello. Soit parce qu'il fut moins imaginatif, soit parce qu'il voulut être plus précis, il renonça aux compositions compliquées, restreignant ses visées, se contentant le plus souvent d'une statuette ou d'une figure à mi-corps. Il s'efforça d'atteindre à la plus grande puissance expressive, de concentrer toute l'attention sur les visages, et de donner aux formes toute leur beauté.

Verrocchio aime les travaux difficiles qui font valoir la science de l'artiste ; en particulier, il excelle dans la représentation des formes en mouvement. Mais, par là, il n'innove pas ; il ne fait que développer une des qualités les plus fréquentes dans l'école florentine, où les grands travaux de peinture à fresque ont habitué les peintres à observer et à retenir dans leur mémoire les mouvements les plus fugitifs.

On remarquera la perfection de sa technique. Artiste avant tout, il veut l'œuvre d'art parfaite. Il apporte à l'étude des procédés, à l'excellence de la fonte et à la perfection de la ciselure, comme à la qualité et à la finesse du coloris, plus de soins qu'on n'en avait mis avant lui. Artiste raffiné, ses œuvres sont peu nombreuses, mais achevées ; il est le Léonard de la sculpture.

Les travaux de marbre sont un peu exceptionnels dans son atelier et presque toujours il en confia l'exécution à ses élèves. Il fut surtout un ouvrier en bronze. Il employa avec prédilection cette matière,

dont la fermeté contribua à développer chez lui les qualités de fini que les ouvriers du marbre, tels que Donatello par exemple, n'avaient pas recherchées avec autant de soin.

Voilà donc indiqués brièvement les caractères de l'art de Verrocchio. Voilà précisé le rang que nous lui assignons dans l'art florentin, où il figure parmi les plus grands et parmi ceux dont l'enseignement eut les plus fécondes conséquences. Avant d'aller plus loin, il faut dire que ce maître a été souvent jugé tout autrement. Nombre de critiques, en effet, le considèrent comme un artiste secondaire ; ils lui dénient les qualités que nous venons de lui attribuer et ils n'hésitent pas à supposer que les plus belles parties de ses œuvres ont été exécutées, non par lui, mais par ses élèves.

Le point de départ de cette critique remonte jusqu'à Vasari lui-même, qui, dans la première édition de ses *Vies d'artistes,* commence ainsi la vie de Verrocchio :

Il est de nombreux artistes qui, s'ils avaient eu des dons naturels à joindre aux qualités acquises, auraient surpassé leurs prédécesseurs et leurs successeurs. Lorsqu'ils étudient, ils font de vrais miracles, mais lorsqu'ils ne sont plus soutenus par des dons naturels et lorsque l'étude vient à leur manquer, ils oublient tout et ne peuvent plus rien faire, s'ils sont restés trois jours sans travail. Et ceux-là ont toujours une manière crue et sans aucune douceur, qui vient de la fatigue qu'ils se donnent. On voit bien que celui qui force son naturel obtient

des effets contraires à ce qu'il désire ; et, au contraire, celui qui peut s'y abandonner avec plaisir obtient des effets merveilleux. De là, il ne doit pas paraître étrange que Verrocchio, qui fut servi plus par son travail que par ses dons naturels, ait eu un style dur et un peu cru.

Vasari, sans doute, s'est rendu compte de ce qu'il y avait d'exagéré et d'injuste dans cette appréciation du génie de Verrocchio, car il supprima tout ce paragraphe dans sa seconde édition des *Vies,* et n'en conserva que l'expression « *dura et crudetta* », dont il s'était servi pour caractériser la manière du sculpteur ; encore l'adoucit-il en disant : « *alquanto dura e crudetta* ».

Un second passage de Vasari, beaucoup plus grave encore, a contribué à obscurcir les études sur Verrocchio. C'est le passage célèbre où il dit qu'une partie du tableau du *Baptême du Christ,* celle qu'il estimait la plus belle, l'ange de gauche, avait été peinte par Léonard de Vinci. Nous verrons plus loin si nous devons accepter les yeux fermés cette assertion. Pour le moment, nous nous contenterons de faire remarquer que certains critiques ont encore aggravé le texte de Vasari en attribuant à Léonard, non seulement l'ange du *Baptême,* mais tout le paysage du tableau. Bien plus, on a voulu attribuer aux élèves de Verrocchio une part prépondérante, non seulement dans l'exécution, mais même dans la conception de la plupart de ses œuvres, de telle sorte que nous en sommes arrivés à un système singulier



Cliché Alinari.

DAVID (1476).

Bronze. — Musée National, Florence.

d'après lequel Verrocchio, au lieu d'être un des trois ou quatre plus grands génies du XVe siècle, un des plus grands maîtres de tous les temps, un de ceux dont l'influence a été la plus étendue et la plus féconde, serait au contraire un artiste à mettre au dernier rang, puisque ce qu'il y a de meilleur dans ses œuvres ne lui appartiendrait pas, et serait l'ouvrage d'apprentis qui auraient exécuté ce que lui-même, dans la maturité de son talent, aurait été incapable de créer.

Ce système a trouvé sa forme la plus complète dans les écrits d'E. Müntz, et notamment dans son livre sur *Léonard de Vinci*. Nous y voyons d'abord émise cette idée générale que « Léonard a donné à Verrocchio autant et peut-être plus qu'il n'a reçu de lui... et que Verrocchio ne s'émancipa réellement qu'après s'être trouvé en contact avec son prétendu disciple ».

Partout, dans tous ses écrits, E. Müntz diminue la valeur de Verrocchio. Dans *le Baptême,* dit-il, « les têtes du Christ et du Précurseur sont véritablement hideuses ». Du *David,* il dira : « Original, certes, il l'est au plus haut degré ; beau, il ne l'est en aucune façon ». Les dessins mêmes de Verrocchio, qui faisaient l'admiration de Vasari, ne trouvent pas grâce aux yeux du critique : « Quelle lourdeur, dit-il, quelle impéritie dans ses dessins si vantés ! » et, de tout cela, la conclusion est donnée dans une phrase typique : « Verrocchio n'avait pas le sentiment de la beauté ».

Il convient d'ajouter toutefois que ceux qui partagent de telles opinions n'ont jamais représenté qu'une faible minorité dans la critique d'art, et aujourd'hui, sans doute, il ne se trouverait plus personne pour les suivre. Tous les écrivains qui se sont occupés de Verrocchio, au cours de ces dernières années, ont été d'accord pour reconnaître son exceptionnelle grandeur et pour le classer au rang des plus grands maîtres.

C'est devant les œuvres de Verrocchio que chacun pourra juger s'il n'avait pas le sentiment de la beauté ou si, au contraire, il ne doit pas être considéré comme un des artistes qui ont eu ce sentiment au plus haut degré, comme un de ceux qui ont eu les idées les plus charmantes et qui ont trouvé, pour les exprimer, les formes de la plus rare poésie.

IV

SON ÉDUCATION

Verrocchio, dont le nom était Andrea di Cione, eut pour maître l'orfèvre Verrocchio, et le fait qu'il lui emprunta son nom est le témoignage de l'influence que cet artiste exerça sur lui. On sait quelle était, à Florence, l'importance des ateliers d'orfèvre. Les plus illustres artistes du xve siècle : Ghiberti, Brunelleschi, Luca della Robbia, Pollaiuolo, Botticelli, Ghirlandajo, y ont fait leurs années d'apprentissage.

Non seulement les orfèvres traitaient les métaux précieux, ciselant ces bijoux et ces orfèvreries, pour lesquels les princes et le clergé dépensaient des sommes colossales, mais ils travaillaient aussi le bronze, métal rare et estimé comme les métaux précieux. Ils furent aussi parmi les premiers à étudier les sciences, notamment la perspective et la géométrie.

L'empreinte de cette éducation première ne s'effaça jamais chez Verrocchio. Toute sa vie, il eut le goût des œuvres riches et finement ciselées; même lorsqu'il fait la statue du Colleone, on reconnaît l'orfèvre aux ornements qui décorent le harnais du cheval et au soin qu'il apporte à détailler les tresses de la crinière. En outre, le premier trait que Vasari note en parlant de Verrocchio est que, pendant sa jeunesse, il étudia les sciences et particulièrement la géométrie. Le fait est à retenir, car il explique un des caractères les plus frappants de l'art de Verrocchio, cette précision, cette exactitude du dessin, cette connaissance des proportions, que Léonard de Vinci recueillera comme une des plus précieuses parts de l'héritage de son maître.

A chaque époque, on peut relever quelques traits particuliers dans l'éducation des artistes. — Au début du xve siècle, ils sont des ouvriers, des praticiens, formés à l'école des grands travaux gothiques, experts dans l'art d'abattre les grandes besognes. A la fin du siècle, ils deviennent des savants, des mathématiciens, des raffinés épris de précision. Dans l'âge

suivant, c'est l'étude de l'anatomie qui prédominera. Ces trois périodes sont très exactement représentées par Donatello, Verrocchio et Michel-Ange.

Il est impossible de dire si Verrocchio n'eut qu'un maître ; mais il est certain que, pendant sa jeunesse, il subit de nombreuses influences qu'on peut aisément déterminer.

Il est certain qu'il a dû connaître personnellement Donatello, et, sans nul doute, il a mûrement étudié ses œuvres et en a ressenti une profonde impression, une impression telle qu'on peut le ranger au nombre des disciples de ce maître. Au moment où Verrocchio entre dans la vie, Donatello est à Florence, de retour de son long séjour à Padoue, et, pendant dix ans, Verrocchio peut le voir travailler. Il lui voit faire les chaires de Saint-Laurent et, dans cette même église où il placera lui-même, en 1472, le tombeau de Pierre de Médicis, il peut étudier toutes les œuvres dont Donatello a enrichi l'architecture de Brunelleschi[1].

En outre, il a connu Luca della Robbia, à qui, en 1466, il fournit du bronze pour deux bas-reliefs de la porte de la sacristie du Dôme. Comme ce maître, il est épris de précision, et il limite ses travaux pour les rendre plus parfaits. Comme lui, il se passionne pour la beauté des formes, pour l'élé-

1. Vasari nous dit que, dans sa jeunesse, Verrocchio avait fait une coupe avec une ronde d'enfants dansant. C'était reproduire un des motifs favoris de Donatello.

gance des silhouettes, pour l'étude des draperies aux plis harmonieux.

Mais ce ne sont pas seulement les maîtres de l'âge précédent qui agissent sur Verrocchio. D'un esprit très ouvert, très apte à tout s'assimiler, très désireux de tout connaître, on peut dire que rien de ce qui se fait autour de lui ne le laisse indifférent. Parmi les artistes du même âge que lui, celui qui l'a le plus influencé est Desiderio, qui avait été le propre élève de Donatello, et qui, plus précoce que Verrocchio, avait déjà terminé toute sa carrière de sculpteur, alors que celui-ci était encore confiné dans ses travaux d'orfèvrerie. Si Verrocchio, dans ses grandes œuvres, telles que *le Colleone* et *l'Incrédulité,* montre une puissance que Desiderio ne connaissait pas, par toutes ses autres œuvres, par ses Vierges et ses petits enfants, comme par le style de ses formes décoratives, on peut le regarder comme le frère de ce maître charmant.

Comme Desiderio, Antonio Rossellino avait quelques années de plus que Verrocchio, et le fait que nous trouvons dans les œuvres de notre artiste plusieurs motifs déjà employés par Rossellino, notamment celui de l'Enfant au dauphin[1], prouve que Verrocchio connaissait bien les œuvres de ce maître et qu'il s'en est inspiré.

1. Ant. Rossellino avait fait, pour le second cortile du palais Médicis, une fontaine avec des motifs d'enfants tenant des dauphins. Cette fontaine est perdue.

Il faut aussi noter les rapports de Verrocchio avec Pollaiuolo. Il est difficile ici de parler de l'influence exercée par l'un de ces maîtres sur l'autre; il suffit de constater que, par certains côtés, ils se ressemblent étroitement. Tous deux, et seuls à leur époque, ils inaugurent le nouveau style que l'étude des sciences met à la mode : ce sont des savants, à l'art précis et rigoureux, mais que leur science conduit parfois à la sécheresse.

Enfin, on ne connaîtrait pas complètement la formation de l'esprit de Verrocchio, si on ne recherchait dans le monde des peintres quels maîtres ont pu avoir de l'action sur lui, car les peintres l'influencèrent tout autant que les sculpteurs, et d'une façon si profonde, qu'après avoir été élevé par un orfèvre, il voulut se consacrer à l'art de la peinture. Quoique n'ayant pas reçu d'éducation spéciale, il fut peintre autant que sculpteur, et il pénétra si avant dans les lois de cet art, il y apporta de telles modifications, soit par ses œuvres, soit par son enseignement, qu'il faut le considérer comme tenant une place aussi importante dans l'histoire de la peinture que dans celle de la sculpture.

Comme Pollaiuolo, son émule dans cette voie, il se rattache, par ses recherches de précision, à l'art de Domenico Veneziano, de Pesellino et de Baldovinetti. Mais le peintre qui exerça sur lui l'action la plus sérieuse fut Filippo Lippi. Comme Lippi, Verrocchio aime les jeunes et gracieux visages de

femme; comme lui, il se plaît à les orner de toutes les parures, s'intéressant aux bijoux, aux dentelles, à tous les jeux de la coiffure, aux voiles flottants qu'il dispose avec un art charmant autour des visages pour en rehausser la beauté. Il est, avec Botticelli, le chantre le plus rare et le plus exquis de la femme ; il est le lien qui relie Filippo Lippi à Léonard, la *Lucrezia Buti* à la *Joconde*.

La vie de Verrocchio, dépourvue d'incidents, peut se dire en deux mots. Né en 1435 à Florence, il passa toute sa vie dans cette ville, jusqu'au jour où il fut appelé à Venise, en 1483, pour exécuter la statue du Colleone. Quoiqu'il ait sculpté deux statues d'argent pour le pape Sixte IV, et la tombe de Francesca Tornabuoni, placée dans l'église de la Minerve, il n'est pas sûr qu'il soit allé à Rome, et, en tous cas, ce voyage, s'il l'a fait, n'a laissé aucune trace dans ses œuvres.

Verrocchio, qui n'était pas marié, vivait en compagnie de sa sœur, mère d'une nombreuse famille. La maison était pleine d'enfants, et les plus belles pages de son art ont été inspirées par leurs gestes et leurs sourires.

Heureux, estimé, considéré comme le plus grand artiste de son temps, admis dans l'intimité de Laurent de Médicis, il ne connut sans doute jamais l'adversité, et son art, reflet de sa vie, n'est qu'un poème de joie et de beauté.



DEUXIÈME PARTIE

VERROCCHIO SCULPTEUR

I. Le *Lavabo de San Lorenzo;* les tombes de Cosme et de Pierre de Médicis. — II. Le *David* et *l'Enfant au dauphin.* — III. Les Madones. — IV. Œuvres diverses : bustes, bas-reliefs. — V. La tombe de Francesca Tornabuoni ; le monument du cardinal Forteguerra. — VI. *L'Incrédulité de saint Thomas.* — VII. *Le Colleone.*

I

LE LAVABO DE SAN LORENZO
LES TOMBES DE COSME ET DE PIERRE DE MÉDICIS

Dans le monde de l'art, Verrocchio présente cette particularité, que seul Michel-Ange partage avec lui, d'avoir été en même temps un grand peintre et un grand sculpteur. Toutefois, comme Michel-Ange, il était avant tout un sculpteur, et s'il est important de le considérer relativement à ses œuvres de peinture et à l'action qu'il a exercée sur les peintres, on doit reconnaître que ses véritables titres de gloire, aux



Cliché Alinari.

L'Enfant au dauphin (entre 1476 et 1480).

Bronze. — Palais Vieux, Florence.

yeux de la postérité, sont des œuvres telles que le *David*, la *Madone* de Santa Maria Nuova, *l'Incrédulité de saint Thomas* et *le Colleone*.

Comme sculpteur, Verrocchio nous est parfaitement connu. Ses principales œuvres ont été conservées, et il n'y a que quelques points douteux relativement aux œuvres qu'on doit lui attribuer. Par contre, quelque réputation qu'il ait eue comme peintre, quelle qu'ait été son influence, nous le connaissons encore assez mal à ce point de vue ; nous avons quelque peine à déterminer nettement son style et à reconnaître les œuvres qui sont sorties de ses mains.

Dans l'étude que nous allons entreprendre, il y aura donc nécessairement deux parties bien distinctes : l'une relative aux sculptures, où nous n'aurons qu'à décrire et à commenter ; l'autre, au contraire, où nous serons forcé d'avoir recours à des discussions d'attribution, et où nous ferons nos efforts pour apporter quelque lumière à une question encore obscure, dans l'étude de laquelle on doit, sur bien des points, se contenter d'hypothèses.

Si nous jetons un regard d'ensemble sur la vie de Verrocchio, nous remarquerons que la plupart de ses travaux de sculpture ont été exécutés dans un court espace de temps, et qu'ils se placent entre 1476, date du *David*, et 1483, date du départ pour Venise. C'est dans cette brève période que nous lui voyons faire le monument Fortiguerra, la tombe Tornabuoni, *l'In-*

crédulité de saint Thomas, l'Enfant au dauphin, la *Décapitation de saint Jean,* sans compter nombre de petits travaux tels que bustes et madones.

Si l'on songe au nombre et à la perfection de ces œuvres, on conviendra qu'elles représentent un énorme labeur et l'on comprendra le mot de Vasari, disant que Verrocchio ne perdait jamais une minute de son temps. Mais ce premier point considéré, il faut remarquer combien cette production est tardive : Verrocchio avait quarante ans quand il travaillait au *David*. Avant cette époque, il se consacre pour ainsi dire tout entier à l'étude. Très exigeant pour lui-même, très épris de perfection, rendu timoré par les nouvelles recherches scientifiques de géométrie et de perspective qui pénètrent dans les ateliers florentins, il semble avoir été pendant longtemps plus soucieux d'apprendre que de créer.

C'est dans cette première période de sa vie, qui va de la vingtième à la quarantième année environ, que se placent ses principaux travaux d'orfèvrerie, travaux dont il ne reste rien. Il faut nous contenter des quelques mots que leur consacre Vasari : « Entre autres choses, il fit des boutons de chapes et deux coupes, dont l'une était couverte d'animaux, de feuillages et d'autres fantaisies (*bizzarrie*), et dont l'autre était entourée d'une ronde d'enfants ».

Ce passage a son prix, car l'indication que Verrocchio aimait les animaux et les formes fantaisistes, *bizzarrie*, va nous permettre de discuter l'attribution

à ce maître d'une œuvre très importante, le *Lavabo de la sacristie de Saint-Laurent,* que Vasari dit avoir été commencé par Donatello et terminé par Verrocchio, tandis qu'Albertini, dans son *Memoriale,* l'attribue à Antonio Rossellino. Ce lavabo est une des sculptures italiennes qui embarrassent le plus les critiques, et la difficulté provient de ce fait, qu'on ne lui trouve presque aucun rapport avec les autres œuvres des sculpteurs (Pl. p. 9).

Adoptant aujourd'hui des conclusions un peu différentes de celles auxquelles je m'étais arrêté dans mon ouvrage sur *la Sculpture florentine,* je considère ce lavabo comme appartenant à deux styles différents et à deux époques assez éloignées l'une de l'autre. La partie appliquée contre le mur, qui est la plus ancienne, daterait de l'époque même des travaux exécutés par Donatello à la sacristie de Saint-Laurent, et aurait été faite par lui ou par un artiste subissant son influence, tel que Michelozzo. Le faucon est exactement semblable à celui que Michelozzo a sculpté à la chapelle du Crucifix à San Miniato, vers 1448, et le style de la couronne, composée uniquement de feuilles de chêne traitées dans une forme très simple, sans relief et avec un dessin monotone, indique que nous sommes à une époque encore peu avancée, dans la décade de 1440, vraisemblablement.

La partie antérieure du lavabo, la partie saillante, vasque et fontaine, contraste avec cette simplicité. C'est cette partie dont il est difficile de déterminer

l'auteur, parce qu'elle ne ressemble à rien de ce que nous connaissons. Or il ne semble pas téméraire d'y voir une œuvre de Verrocchio, au moment où il se consacrait presque exclusivement à des travaux d'orfèvrerie. Cette profusion d'animaux, sirènes, têtes de lions, têtes de sangliers, serpents, dauphins, cette singulière disposition d'ailes avec des piquants et des pattes d'animaux sur le sommet du lavabo, évoque le souvenir de cette coupe décrite par Vasari, « *piena d'animali, di fogliame e' d'altre bizzarrie* ». De plus, dans un grand nombre d'œuvres de Verrocchio, on trouve des représentations d'animaux et des formes assez semblables à celles du lavabo[1]. Ni Donatello, uniquement épris de la figure humaine, ni Luca della Robbia, ni Desiderio qui, lorsqu'ils font de la décoration, s'attachent surtout au règne végétal, et, dans leur désir d'imiter l'antique, abandonnent pour l'arabesque la représentation des êtres vivants, ne se sont vraiment intéressés aux animaux. Seul, avant Verrocchio, Ghiberti avait aimé à les représenter, mais il en avait tiré un tout autre parti : ce réaliste, qui s'intéressait à toutes les formes, n'avait d'autre ambition que de les copier avec la plus rigoureuse fidélité et jamais artiste n'a reproduit une si prodigieuse variété d'êtres, depuis les plus petits

1. Par exemple, des tortues, des sphinx, des pattes de lion, dans la tombe de Pierre de Médicis; un poisson et des têtes de lion, dans *l'Enfant au dauphin;* des têtes d'animaux, dans la *Décollation de saint Jean.*

insectes jusqu'aux grands mammifères. Verrocchio, au contraire, est un décorateur, un fantaisiste, et ses études d'animaux lui sont inspirées par le désir de trouver des motifs de décoration pour ses travaux d'orfèvre. Pour décorer des casques, des cuirasses, des armures de tournoi, il invente des bêtes fantastiques, des dragons, des chimères, toutes ces « *bizzarrie* », que Ghiberti n'a jamais connues.

Mais de tous les travaux d'orfèvre de Verrocchio, il ne subsiste rien, et le grand intérêt du lavabo de San Lorenzo est de nous le faire connaître dans ses fantaisies décoratives.

Le plus ancien travail à date certaine que nous possédions de notre artiste est la *Tombe de Cosme de Médicis*. Elle date de 1464. Pour que Verrocchio ait reçu une commande aussi importante, il faut qu'il ait déjà été considéré à cette époque comme le premier des sculpteurs florentins.

Cette tombe, d'une extrême simplicité, se compose d'une dalle, décorée d'ornements géométriques en marbres de différentes couleurs; en outre, dans le sous-sol de l'église, au-dessous du maître-autel, autour d'un vaste pilier dans lequel on plaça le sarcophage contenant le corps de Cosme, Verrocchio a disposé un motif d'architecture très sobre, mais d'un grand effet.

Exécutée quelques années plus tard, de 1469 à 1472, la *Tombe de Pierre de Médicis* suffit, en l'absence

de toute autre œuvre décorative, pour nous faire connaître l'art de Verrocchio pendant la première période de sa vie, pour nous montrer son habileté à ordonner une composition et sa merveilleuse dextérité dans l'exécution des détails (Pl. p. 17).

Il est nécessaire de rappeler tout d'abord que pour l'ordonnance de cette œuvre, Verrocchio n'était pas entièrement libre d'agir selon sa fantaisie, et qu'une question d'emplacement lui liait les mains dans une certaine mesure ; il s'est heureusement tiré de cette difficulté, qui l'a obligé à inventer des dispositifs nouveaux ne rappelant en rien l'œuvre de ses prédécesseurs. On lui demandait de placer ce tombeau, non pas au centre d'une chapelle, ni contre un mur, mais au milieu d'une porte faisant communiquer deux chapelles. Très ingénieusement, il décora le chambranle de l'ouverture d'une jolie guirlande de fleurs ; pour orner la partie vide sans la boucher, il y mit, comme une dentelle, un fin treillis de cordes entrelacées ; et il plaça à la partie inférieure de l'ouverture un sarcophage, tout décoré de marbres de couleurs et d'ornements en bronze, pour contenir les restes de Pierre de Médicis.

En véritable orfèvre, Verrocchio ne se contente pas d'employer les marbres blancs de Carrare, comme le faisaient ses contemporains ; il y ajoute des marbres de couleur, des porphyres, des ornements de bronze, et cette association donne à l'œuvre le plus brillant effet décoratif.

Pour l'ornementation du sarcophage, Verrocchio adopte un motif déjà créé par Desiderio da Settignano dans le Monument Marsuppini : les pattes de lion, prolongées sur les angles de la cuve de marbre par de riches feuillages s'enroulant en volutes ; mais il donne à ce motif plus d'ampleur, et, comme il se sert de bronze au lieu de marbre, il lui est facile de multiplier les feuillages, de les détacher, de leur donner de vives saillies. Le fait que le motif est ici traité par un orfèvre, au lieu de l'être par un tailleur de pierre, suffit à donner à l'œuvre de Verrocchio un caractère très original, qui la rend très différente de celle dont elle est inspirée.

La décoration est complétée par une belle guirlande de feuilles de chêne, placée au milieu du sarcophage, et par un somptueux couronnement de feuillages et de cornes d'abondance, d'où s'échappent des feuilles, des fleurs et des fruits. Le pourtour de l'ouverture, au milieu de laquelle est placé le tombeau, porte une bordure ornementale faite de deux bouquets qui se reproduisent alternativement, et qui sont unis à l'emblème de Pierre de Médicis : la bague à pointe de diamant qu'accompagne le ruban avec la devise *Semper*. Mais la plus belle partie de cet ensemble, ce sont les candélabres placés de part et d'autre, que décorent des guirlandes soutenues par des têtes de chérubins ,ou par des enfants nus : ils sont les plus beaux que les maîtres de la Renaissance aient inventés.

Tel est le tombeau de Pierre de Médicis. On remarquera qu'en le décrivant nous n'avons eu à parler d'aucune figure. On n'y voit ni statue, ni buste, ni médaillon rappelant l'image du défunt. Peut-être en faut-il chercher la raison dans la volonté des Médicis de conserver, même dans leurs tombes, cette modestie qui servait si bien leur politique, et qui leur permettait d'être les rois de Florence en ayant l'air de n'en être que de simples citoyens. Alors que les Leonardo Bruni et les Carlo Marsuppini, secrétaires de la République florentine, sont pompeusement représentés sur leurs tombeaux, les Médicis ne faisaient-ils pas preuve d'habileté politique en se contentant d'un sarcophage décoré de quelques ornements ?

Mais une innovation qui, dans la tombe de Pierre de Médicis, doit, par-dessus tout, attirer l'attention, car elle lui donne un caractère pour ainsi dire unique dans l'art florentin, c'est que ce monument ne porte aucun emblème religieux. Tandis que dans toutes les sépultures de cette époque nous trouvons multipliées les images chrétiennes : Christs, Vierges, Anges, figures allégoriques de Vertus, etc., on ne voit ici que des ornements. Si, dans une collection d'estampes, on rencontrait un dessin de cette œuvre de Verrocchio et que l'on ne connût pas sa destination, on la prendrait volontiers pour un riche coffret destiné à recevoir des objets précieux, des dentelles ou des bijoux.



Cliché Alinari.

La Vierge et l'Enfant (la Madone de l'Hôpital).

Terre cuite. — Musée National, Florence.

Qu'ils aient agi de propos délibéré, ou qu'ils aient conçu ce monument sans bien se rendre compte de la signification qu'il prenait, les Médicis et Verrocchio expriment clairement par là qu'ils n'avaient plus l'âme chrétienne de leurs aïeux. La Renaissance a déjà exercé son influence. Nous avons devant nous l'œuvre d'un artiste si épris des réalités de la vie présente, qu'il ne saurait penser aux promesses de la vie future; et c'est ici la tombe d'un épicurien, non celle d'un disciple du Christ.

II

LE « DAVID » ET « L'ENFANT AU DAUPHIN »

Le *David*[1], terminé en 1476, est la première statue sculptée par Verrocchio, et déjà c'est une œuvre parfaite. Elle montre bien, d'ailleurs, la profonde influence exercée sur lui par Donatello : sans qu'il y ait copie, ni imitation trop précise, d'étroites ressemblances unissent le *David* de Verrocchio et celui de Donatello. C'est le même charme, la même jeunesse, le même amour de la vie, la même étude fidèle de la

1. Cette statue, commandée par Laurent de Médicis, fut cédée par lui à la Seigneurie, qui la plaça au Palais Vieux, à la porte de la salle de l'Orologio. On croit reconnaître le piédestal du *David* dans le piédestal qui, à cette place, porte actuellement un buste de Ferdinand Ier. La statue était accotée à un pilier, par suite mal placée, car Verrocchio l'avait faite pour êtıe vue de tous les côtés.

réalité. Comme Donatello, et plus encore que lui, Verrocchio est un artiste raffiné, maître de tous les secrets de l'art, et, en regardant la nature, il sait admirablement choisir les formes et les attitudes aptes à rendre le plus vivement sa pensée. Ici, c'est l'idée de jeunesse et de beauté qu'il veut exprimer et, en suivant Donatello, il parvient à créer une œuvre aussi belle et, on peut dire, plus expressive que la sienne. Dans les deux ouvrages, l'attitude est la même : le corps, légèrement cambré, repose sur la jambe droite, laissant libre la jambe gauche qui se soulève, et s'écarte en réservant une place pour la tête de Goliath, qui sert de base à la statue.

Il semble que Verrocchio ait apporté une première innovation heureuse, en rapprochant du corps le bras droit qui tient l'épée. Donatello avait séparé trop également du corps les deux bras, dont les coudes faisaient de chaque côté un angle un peu vif et monotone. Chez Verrocchio, l'opposition des silhouettes de droite et de gauche est des plus heureuses, l'une avec le bras tombant collé au corps, l'autre avec le bras gauche nettement relevé. Pour accentuer encore cette opposition des deux silhouettes, Verrocchio augmente la cambrure du corps, rejette plus vivement en arrière la jambe gauche, et il donne ainsi à sa statue plus d'élan et de mouvement [1] (Pl. p. 25).

1. Il est intéressant de voir combien Michel-Ange, dans son *David*, s'est inspiré à son tour du *David* de Donatello, tout en utilisant les modifications apportées par Verrocchio,

Une seconde modification est l'idée de vêtir légèrement le corps que Donatello avait laissé entièrement nu. Les deux thèmes sont ici également intéressants. Donatello est exquis dans le modelé si doux de la poitrine et des hanches ; Verrocchio, d'autre part, obtient un effet très pittoresque par l'addition de cette petite draperie, dont les lignes droites et rigides font un charmant contraste avec les souplesses de la chair. Quant à la petite cuirasse de peau de daim dont le torse est revêtu, elle le moule si étroitement qu'on dirait voir la chair même. Cette légère cuirasse ne semble avoir d'autre but que de permettre à l'orfèvre de placer sur la poitrine quelques-uns de ces bijoux qu'il aimait tant à ciseler.

Dans l'étude du nu, Verrochio diffère sensiblement de Donatello. Il est moins synthétique, plus épris de formes nettement analysées. Avec plus de soin, il indique la saillie des côtes, il précise les lignes de la clavicule, il aiguise l'angle du coude, allant dans son désir de réalisme jusqu'à marquer avec quelque exagération les veines du bras. Déjà le savant tend à égarer l'artiste.

Les mains, que Donatello avait un peu négligées, et auxquelles il avait donné une position peu significative, prennent chez Verrocchio, et on peut dire, pour la première fois dans l'art, une place prépondérante. La main gauche, notamment, si nettement posée sur

adoptant notamment le même parti pris d'un bras relevé et d'un bras collé au corps.

la hanche, nous montre avec quel soin, avec quel amour, l'artiste regardait la forme de la main et des doigts. Déjà, ici, nous voyons le geste qu'il affectionnera : les deux doigts du milieu unis et allongés, tandis que les deux autres se relèvent et s'écartent, geste qui donne à la main beaucoup de grâce et de légèreté.

C'est peut-être dans la tête de son *David* que Verrocchio a mis le plus du sien ; et toutes les innovations qu'il apporte tendent au même but, qui est de donner à la statue plus de mouvement, plus de vie, plus d'ardeur, d'accentuer plus fortement l'idée de courage et de fierté. La première modification est la suppression des longues tresses de cheveux qui encadraient la figure et l'unissaient aux épaules : il peut ainsi dresser et faire apparaître dans le charme de sa juvénile vigueur la ligne ferme et souple du cou et des épaules. Il supprime le casque, ce casque charmant, qui de si pittoresque façon couronnait l'œuvre de Donatello, mais qui prenait trop d'importance, masquait la tête et en diminuait la valeur expressive ; ici la tête de David est découverte, et le sculpteur la relève au lieu de la tenir abaissée. Ainsi la tête devient l'élément principal ; c'est à elle que va droit notre regard ; à ce visage exquis, si délicieusement encadré par ses cheveux bouclés, au regard hardi, aux lèvres fines où s'esquisse déjà le sourire de Léonard.

Avec le même soin, Verrocchio étudie la tête de

Goliath et en fait un morceau de bravoure incomparable, le plus brillant qui soit sorti de ses mains. C'était une idée des plus heureuses de se servir de la tête de Goliath, pour donner une base à la statue, et certes, ce fut un trait de génie de Donatello de placer aux pieds de son David cette tête et cette grande couronne, qui sont d'un somptueux effet ornemental. Mais Donatello s'en tient à l'effet général; il a trouvé une base robuste et brillante, et cela lui suffit; en passionné décorateur qu'il est, il traite comme un décor cette tête, qui remplit ici une espèce de fonction architecturale. Ce qu'il voit, ce sont moins les traits du visage laissés dans l'ombre, que le casque, enrichi de mille fantaisies et dont les grandes ailes de bronze s'élèvent pour s'unir aux jambes de David et soutenir la statue par une disposition tout à fait originale. Verrocchio conserve l'idée de se servir de la tête de Goliath comme piédestal; mais il ne laisse plus à cette tête un rôle secondaire, il la met en pleine lumière et il la cisèle avec tant d'art qu'elle acquiert un prix exceptionnel. D'autre part, en renonçant pour sa base à la disposition un peu encombrante imaginée par son prédécesseur, il peut dessiner avec plus de soin les pieds du David, et ici, comme dans les mains, nous voyons déjà ces recherches de réalisme qui trouveront leur point culminant dans le groupe de *l'Incrédulité*.

J'ai essayé de montrer tout ce que Verrocchio a ajouté au motif de Donatello, et comment, en le

reprenant, il a réussi à le perfectionner. Mais je n'oserais dire que son œuvre surpasse celle de son maître, qui, par la souplesse des lignes et l'harmonie des formes, exprime si délicieusement l'idée de la jeunesse, et la beauté de l'adolescence. En tous cas Donatello reste le plus grand, parce qu'il est un incomparable créateur, et que, sans son *David,* celui de Verrocchio n'eût sans doute jamais existé.

Le *David* de Verrocchio, comme celui de Donatello, sont des exceptions dans l'art florentin. Pour la première fois, ce sont des statues détachées de toute préoccupation religieuse, et faites pour être placées, non sur un édifice public, mais dans la maison d'un particulier. Ce sont des œuvres d'artistes, et elles se rapprochent en cela des œuvres de l'antiquité, dont on peut dire que, dans une certaine mesure, elles sont inspirées.

Elles marquent l'aurore de la Renaissance, et ce qui fait leur prix, c'est qu'on trouve en elles, en même temps que la recherche de la beauté physique, un charme expressif, une jeunesse et une fraîcheur de sentiments que les maîtres du XVIe siècle ne connaîtront plus.

Au même art se rattache *l'Enfant tenant un dauphin*[1]*;* au même art, c'est-à-dire à la même idée de

1. Nous ne connaissons pas la date de cette œuvre. En raison de la technique et du style des formes représentées, il est probable qu'elle est un peu postérieure au *David.* Elle

plaire par la vue de formes charmantes. Ici, Verrocchio représente, non plus un adolescent, mais un tout petit enfant. Il reprend à son tour ce motif des petits enfants, qui, créé par Donatello, eut tant de succès pendant tout le cours du XVe siècle. Mais en reproduisant un thème déjà vulgarisé dans l'école, il le transforme complèment et crée une œuvre de la plus grande originalité (Pl. p. 33).

Verrocchio appartient à cette race d'artistes qui ne se perdent pas dans d'immenses besognes, mais qui veulent atteindre à la perfection dans tout ce qu'ils entreprennent ; pour ceux-là il n'est pas de motifs secondaires, car ils savent tout embellir par la perfection de leur art et par leur sympathie.

Remarquons tout d'abord l'habileté de la composition, et comme Verrocchio sait animer sa figure et en varier les lignes. Il se plaît à accumuler les difficultés pour donner à son œuvre plus de prix ; et, au lieu de représenter sa figure immobile, comme le faisaient ordinairement ses prédécesseurs, il la lance dans un mouvement de course, le corps ne portant que sur une jambe, tandis que l'autre se relève vivement. L'enfant court, il vole, tout heureux d'avoir saisi et

faisait partie d'une fontaine commandée par Laurent de Médicis pour sa villa de Careggi. Vers le milieu du XVIe siècle, elle fut transportée au Palais Vieux où elle prit, au milieu du Cortile, la place qu'occupait le *David* de Donatello. De la fontaine primitive faite par Verrocchio, on ne transporta au Palais Vieux que la statue de *l'Enfant au dauphin* et quelques têtes de lions. La fontaine fut entièrement refaite par Tadda.

de retenir ce poisson qui frétille et se débat violemment dans ses petits bras. Quel art consommé dans cet équilibre des formes, dans la disposition du poisson, qui contrebalance si heureusement le mouvement des ailes de l'enfant! Avec quelle adresse, pour faire ressortir la finesse des chairs, il place auprès d'elles la peau rugueuse du dauphin, les plumes des ailes et la petite draperie qu'il chiffonne sur les hanches de sa statuette !

Comme Donatello, Verrocchio aime le mouvement. Cette étude du mouvement a toujours passionné les écoles au moment où elles parviennent à leur plus haut degré de science. C'est une nouveauté, c'est une difficulté qui attire les artistes, un sûr moyen de montrer leur supériorité. Chez Verrocchio, les personnages sont rarement représentés dans une attitude qui dure, mais plutôt dans une attitude passagère, dans une action fugitive. Ici c'est une mère qui avance le bras et s'apprête à soutenir son enfant s'il venait à faire un faux mouvement; là, comme au monument Forteguerra, ce seront des anges volant; ailleurs, le saint Thomas qui s'avance et lève la main pour toucher la plaie du Christ, la foule qui s'agite autour du lit de mort de Francesca Tornabuoni, ou le bourreau qui brandit son épée, s'apprêtant à frapper saint Jean-Baptiste.

Mais en constatant cette supériorité de Verrocchio dans la représentation du mouvement, il est juste de reconnaître que, sur ce point, il ne crée pas un art



La Femme aux fleurs.
Marbre. — Musée National, Florence.

nouveau. Il ne fait que suivre cette école florentine qui, plus que toutes les autres, s'est passionnée pour le mouvement. C'est l'habitude des vastes entreprises, des fresques couvrant les murailles des basiliques, qui a obligé les peintres florentins à observer et à retenir, qui a fait naître chez eux des qualités de mémoire exceptionnelles et qui leur a permis, sans être réduits à faire poser des modèles, de se souvenir de toutes les formes que la vie faisait passer sous leurs yeux. Verrocchio, maître du mouvement, ne fait que porter à son point culminant une qualité qui est comme la marque distinctive de l'art florentin.

La vraie nouveauté de *l'Enfant au dauphin* est dans le style des nus, dans les formes que Verrocchio choisit et dans la manière dont il les représente. Ses prédécesseurs, Donatello et Desiderio lui-même, s'étaient contentés d'étudier les petits enfants d'une façon générale et un peu sommaire. Personne avant lui ne s'était préoccupé d'étudier avec un tel soin leurs tendres chairs grasses, d'observer la finesse des jointures et de noter jusqu'à ces petits bourrelets qui forment comme des bracelets près des mains et des pieds. Par ce naturalisme, Verrocchio crée un style que tous les maîtres florentins imiteront après lui, et dont Léonard de Vinci donnera les plus beaux types dans *la Vierge aux rochers*.

Remarquons enfin la délicieuse expression du visage, les beaux yeux purs et la bouche qui s'ouvre légèrement pour esquisser un sourire. Comme dans

toutes les œuvres de Verrocchio, c'est la partie prédominante : le maître veut toujours parler à notre âme autant qu'à nos yeux [1].

III

LES MADONES

Il faut rapprocher de *l'Enfant au dauphin,* comme apppartenant au même style et à la même époque (vers 1480), la *Madone* de l'hôpital de Santa Maria Nuova. Aucun document ne fait mention de cette Madone, mais nous n'en avons nul besoin. Il est de toute évidence que cette œuvre est de Verrocchio et qu'elle appartient à l'époque de sa maturité ; elle nous représente son génie sous ses traits les plus caractéristiques [2].

La Madone est ici conçue selon la forme en faveur pendant la seconde moitié du xve siècle. La repré-

1. Dans d'autres œuvres aujourd'hui perdues, Verrocchio avait représenté des motifs de petits enfants. Vasari cite « *alcuni putti bellissimi* » ; notamment un *Amour tenant un marteau*, qui sonnait les heures à l'horloge du Mercato Nuovo.

Dans la collection de M. Gustave Dreyfus, une charmante petite statuette d'enfant a de grandes analogies avec *l'Enfant au dauphin*, et le musée de Berlin expose plusieurs enfants nus que l'on peut rattacher à l'atelier de Verrocchio.

2. Cette Madone est entrée, depuis quelques années, au musée du Bargello, avec la collection des sculptures appartenant à l'hôpital. Primitivement, elle devait avoir une forme rectangulaire. Le cadre à forme ogivale, la colombe et le piédestal avec son inscription, sont des additions postérieures : notre planche ne les reproduit pas.

sentation du motif de la Maternité se substitue aux thèmes traditionnels de l'art chrétien, dans lesquels la Vierge était considérée, avant tout, comme étant la mère de Dieu, qualité que les artistes avaient cherché à rendre sensible, tant bien que mal, tantôt en donnant à la Vierge l'air impassible d'une reine, tantôt en faisant d'elle l'humble servante du Sauveur. De toutes façons, c'était l'Enfant qui jouait le rôle prépondérant, et l'artiste ne cherchait pas à établir, entre la Vierge et Jésus, les relations tout humaines d'une mère avec son fils.

Le motif de la Madone, conçu comme représentation de la Maternité, revêtait, de ce chef, pour la première fois, toute la beauté qu'il contenait et prenait sa suprême signification en se liant aux lois fondamentales de la vie. La naissance, la transmission et la conservation de la vie, c'est la loi suprême des êtres créés, partant c'est la beauté essentielle. Pour l'homme, il ne saurait rien y avoir de plus beau sur la terre que la femme qu'il aime et que l'enfant auquel il a donné le jour ; et le motif qui réunit ces deux êtres qui lui sont si chers, qui les associe dans une même expression d'amour, est bien, en vérité, un idéal d'art sans rival.

Le motif humain de la Madone donne lieu à des formes très diverses, correspondant à tous les sentiments que la mère peut éprouver pour son fils. Quelques artistes, dont le plus grand est Donatello, mirent dans leurs Madones toute la violence de leurs

sentiments. Donatello, surtout dans les œuvres de la fin de sa carrière, voit le monde sous sa forme douloureuse et dramatique ; il dit la misère et les tristesses de la vie. Ses mères, même lorsqu'elles tiennent dans leurs bras leurs enfants souriants et pleins de vie, sont brisées de douleur à la pensée des maux qui peuvent les atteindre, et elles les serrent contre elles à les étouffer, comme si elles désespéraient de pouvoir assez les défendre contre les ennemis qui les menacent. C'est la *mater dolorosa,* la mère inquiète, trop consciente de la fragilité de son bonheur pour connaître le sourire.

Donatello ne fut pas suivi. Il était trop au-dessus des conditions ordinaires de la vie ; il voyait trop haut et trop loin. Nous sommes faits pour accepter la vie, pour la prendre telle qu'elle est, sans trop philosopher, sans trop réfléchir. Il faut nous réjouir des rayons du printemps, sans songer aux glaces de l'hiver ; il nous faut aimer, sans penser que l'amour a un terme ; il nous faut répondre aux sourires de nos enfants, sans songer qu'un jour nous ne les verrons plus.

Verrocchio et les grands Florentins de son temps ont abandonné les angoisses de Donatello ; ils prennent ce que la vie nous donne sans lui demander ce qu'elle nous refuse. Leur art est bien le commentaire des vers de Laurent de Médicis :

Chi vuol esser lieto sia,
Di doman non c' è certezza.



Buste de Julien de Médicis.

Terre cuite. — Collection Gustave Dreyfus, Paris.

N'y voyons pas une maxime de matérialisme; c'est une sage conception de la vie, la conception d'une philosophie modeste, résignée, mais non désenchantée, celle qui laisse aux hommes le sourire et avec lui la force de vivre.

Les Madones, je voudrais dire, en employant une expression plus précise et plus juste, les Mères de Luca della Robbia, de Desiderio, de Rossellino, de Mino, de Verrocchio, comme celles de Filippo Lippi, de Botticelli, de Ghirlandajo, de Filippino, de Pérugin, de Léonard, sont les œuvres les plus captivantes de l'art italien, qui, en créant un tel motif, a montré la supériorité de l'art et de la civilisation modernes sur les arts et les civilisations de l'antiquité.

Un trait particulier à Verrocchio est sa conception aristocratique de la beauté. Au palais de Laurent de Médicis, il a autour de lui une société différente de celle que connaissaient Donatello et Filippo Lippi; il voit les patriciens qui avaient succédé aux commerçants du début du siècle. Au contact de cette cour de gentilshommes, il conçoit un type d'humanité plus fier, plus chevaleresque. Comme Phidias a résumé dans le Parthénon l'idéal de la race grecque, robuste, puissante de formes, telle que l'avaient faite les conditions de la vie sociale dans l'antiquité, — une humanité faite pour lancer le javelot, — Verrocchio nous dit l'idéal du monde moderne, une humanité élégante, instruite, éprise des joies de l'esprit, faite pour com-

prendre toutes les beautés de la nature, et pour aimer.

Parmi les Vierges de Verrocchio, la *Madone* de l'Hôpital doit être étudiée avec le plus grand soin, dans ses moindres détails. Elle nous offre, en effet, un sûr moyen de nous familiariser avec les formes chères à l'artiste, et de nous préparer à discuter plus tard les œuvres dont l'attribution est incertaine. La figure est robuste, le front haut et découvert; les cheveux, relevés au-dessus de la tête, s'épanouissent en boucles frisées autour des oreilles; un voile ample est disposé sur les cheveux pour accentuer cet élargissement, le tout dans la manière créée par Filippo Lippi, maître auquel Verrocchio se rattache ici très étroitement, tant par la recherche de la beauté que par la façon particulière dont il la comprend. Plus caractéristiques encore de l'art de Verrocchio sont les grands yeux, aux lourdes paupières, et la bouche que relève un sourire (Pl. p. 41).

La Vierge est vêtue d'une robe légèrement échancrée, laissant voir les lignes du cou, que le maître découvre toujours pour donner plus de fierté au port de la tête. Un grand manteau, tombant sur l'épaule, se développe en longs plis sur le bras et autour de la taille, dans un style compliqué, spécial à Verrocchio, que nous retrouverons dans toutes ses œuvres et que nous nous réservons d'étudier lorsque nous parlerons du groupe de *l'Incrédulité*.

Notons enfin un petit détail que nous rencon-

trerons souvent plus tard : le bijou qui agrafe la robe et qui est formé d'une grosse pierre précieuse entourée de perles.

Non moins important que la figure de la Vierge est le petit Enfant Jésus qui se tient près de sa mère. C'est le même art que dans *l'Enfant au dauphin,* la même étude des nus; ce sont les mêmes chairs potelées, le même délicieux sourire. L'Enfant est nu, debout, les pieds sur un coussin, et Verrocchio, par une légère inflexion des jambes, fruit d'une pénétrante observation, marque la faiblesse des jeunes enfants qui ont peine à se soutenir. Desiderio, dans le Jésus du tabernacle de San Lorenzo, n'avait pas eu la même acuité d'observation et avait donné à son Enfant l'attitude droite et ferme d'un petit homme. Verrocchio s'est inspiré du motif de Desiderio, mais il l'a repris pour le compléter par des traits nouveaux, pour le rendre plus précis, plus naturaliste et d'un art plus parfait. Jamais, avant lui, sans excepter Donatello ni Desiderio, on n'avait fait une figure d'enfant plus réelle, mieux étudiée dans les traits qui lui sont particuliers. Cette création eut un tel retentissement, que tous les artistes florentins n'eurent plus d'autre ambition que de l'imiter.

Dans la tête de l'Enfant, comme dans celle de la Vierge, on retrouvera le joli sourire de la bouche, le même tendre regard, le front large et les joues rondes qu'encadrent les boucles fines de la chevelure.

Je signale un dernier détail : le mouvement de la

Vierge, avançant la main pour soutenir le bras de l'Enfant qui bénit, essayant ainsi un geste un peu fatigant pour sa faiblesse, et qu'il faut lui apprendre. Seuls, les plus grands artistes ont de telles trouvailles; seuls, ils découvrent de ces traits qui disent tant de choses et qui passent inaperçus aux yeux qui ne savent pas regarder. Que de fois n'avons-nous pas eu l'occasion de l'observer, ce geste que Verrocchio a fixé, ce geste des mères qui prennent la main de leurs enfants, pour leur apprendre à envoyer un baiser, à faire un signe d'affection, les dressant ainsi à la vie, instruisant et soutenant leur faiblesse! Aucun artiste n'a su, comme Verrocchio, se faire le cœur d'une mère.

Cette Madone est en terre cuite, et c'est ce qui nous la rend infiniment précieuse, car elle n'a subi aucune de ces atténuations qui altèrent presque inévitablement les projets de l'artiste lorsqu'ils sont traduits dans le marbre ou le bronze. C'est la pensée intime de Verrocchio qui est là sous nos yeux; tout a été façonné par sa main, et chaque trait marqué par lui nous dit son extrême sensibilité, nous montre sa grande âme d'artiste, de poète et de rêveur.

Le musée du Bargello conserve une Vierge en marbre qui est une réplique, avec de légers changements, de la *Madone* de l'Hôpital. Quoiqu'elle soit très loin de l'œuvre originale de Verrocchio, c'est la



Scipion.

Bas-relief en marbre. — Musée du Louvre.

plus belle des Madones qu'on puisse lui attribuer; nous devons la considérer comme ayant été faite dans son atelier, sous sa direction même, par un de ses élèves, peut-être par Lorenzo di Credi, qui fut son élève favori et qui lui servit d'aide dans la plupart de ses travaux, notamment dans la tombe Forteguerra.

La *Madone* du Bargello diffère de la *Madone* de l'Hôpital par les draperies, qui sont traitées d'une manière plus plate et qui n'ont pas le trait hardi, la complication audacieuse des œuvres originales de Verrocchio. Les visages aussi sont moins expressifs; la Vierge est froide et immobile; la vivacité du regard et du sourire a fait place à un air doucereux qui donne à la figure un caractère un peu banal. Mais surtout, la tête de l'Enfant est sans expression, et les chairs sont empâtées et traitées avec quelque vulgarité.

Je force un peu la note dans cette critique. Mon but est de signaler l'extraordinaire supériorité de la *Madone* de l'Hôpital; mais si nous ne l'avions pas sous les yeux, nous ne songerions pas à critiquer celle du Bargello, qui, malgré les négligences de l'exécution, est une œuvre d'une très réelle valeur.

On en rapprochera la *Madone,* qui est aujourd'hui en la possession de Mme Quincy Schaw, de Boston. C'est une œuvre où l'on retrouve les mêmes défauts et les mêmes qualités, une exécution un peu sommaire des nus et un manque d'expression dans les

visages, mais, d'autre part, une grande douceur et le même sentiment de la beauté. Cette Madone nous offre un type nouveau : la Vierge joint les mains et adore l'Enfant Jésus, qui est assis sur ses genoux et qui est soutenu par un ange. L'addition de cette figure d'ange, dont la tête charmante, encadrée par les boucles frisées de la chevelure, ressemble à celle du *David,* donne à cette Vierge un très grand prix.

Ces deux Madones portent sur la poitrine le même bijou, une tête de chérubin et, sur les cheveux, le même voile léger, coquettement disposé. Dans la *Madone* de Boston, la sculpture du dossier du siège de la Vierge nous rappelle encore quel goût on avait dans l'atelier de Verrocchio pour les jolis détails de ciselure et d'orfèvrerie.

Parmi les Madones que nous connaissons, il ne semble pas qu'il y en ait d'autre que l'on puisse attribuer à l'atelier de Verrocchio [1], mais la *Madone* du Bargello a été reproduite à un grand nombre d'exemplaires. Les della Robbia, notamment, s'en sont emparés : c'est ainsi que nous possédons de

1. Vasari dit que Verrocchio fit la Vierge qui orne le tympan du monument de Leonardo Bruno, œuvre de Bernardo Rossellino. Mais ici Vasari a dû commettre une erreur ; car ni le style de l'œuvre, ni les circonstances historiques, ne justifient cette attribution. Cette Madone, en effet, n'a point de rapports avec les œuvres que nous connaissons de Verrocchio et, d'autre part, nous savons que le monument fut fait en 1445, alors que Verrocchio n'avait que dix ans. Pour que l'hypothèse de Vasari fût même discutable, il faudrait admettre que la partie du monument contenant la Vierge n'avait pas été exé-

cette sculpture une imitation en terre cuite émaillée qui se trouve à la sacristie de Santa Croce, et diverses reproductions en stuc ou en plâtre, dont les meilleures sont à Berlin.

IV

ŒUVRES DIVERSES : BUSTES, BAS-RELIEFS

Avant d'aborder l'étude des grandes œuvres qui pendant de longues années ont été l'occupation principale de la vie de Verrocchio, *l'Incrédulité de saint Thomas,* la tombe Tornabuoni, le monument Forteguerra, *le Colleone,* nous voudrions réunir dans ce chapitre toutes les sculptures de petite dimension, ces ouvrages si divers, qui intéressèrent un moment son imagination toujours en quête de nouveautés.

Pour les bustes, le cas est le même que pour les Madones : il n'en est pas un qu'un document ou une signature permette d'attribuer avec certitude à Verrocchio, mais plusieurs portent assez nettement les caractères de son style.

C'est d'abord *la Femme aux fleurs* du Bargello,

cutée et qu'elle resta vide au moins pendant près de trente ans, jusque vers 1470, époque à laquelle Verrocchio commença à faire de la sculpture.

Comme, d'autre part, cette Vierge ne paraît pas différente des autres parties du monument, il n'y a pas de raison pour l'attribuer à un autre maître que Bernardo Rossellino.

une des œuvres les plus belles et les plus justement célèbres de l'art italien. Nous y retrouvons les caractères habituels de l'art du maître, la noblesse de l'attitude, le cou droit et dégagé, la tête hardie, avec une bouche aux lèvres amincies où se devine un sourire, le front haut, les pommettes fortes, encadrées par les boucles frisées de la chevelure. Tout dans cette figure jeune et fière rappelle le *David, l'Enfant au dauphin,* la *Vierge* de l'Hôpital (Pl. p. 49).

Mais ce qu'il faut louer ici par-dessus tout, c'est la beauté des mains. Pour les montrer, l'artiste représente le buste jusqu'au-dessous des hanches et dégage entièrement les bras, les repliant pour ramener sur la poitrine les deux mains, qui prennent ici une importance qu'elles n'ont dans aucune autre œuvre sculptée. Seul, semble-t-il, parmi les sculpteurs, Verrocchio a étudié les mains avec autant de soin, et seul il était capable de leur donner une telle beauté.

Non content de la dessiner parfaitement, Verrocchio représente la main en mouvement : il sait qu'au repos, avec ses doigts réunis et immobiles, elle perd presque toute sa valeur, et que sa beauté lui vient de sa puissance expressive : elle est belle, vue dans les mouvements qui manifestent les ordres de la pensée ; elle est belle en raison de sa mobilité, de sa souplesse, de son aptitude à traduire les sentiments les plus divers de notre âme. Elle exprime la bonté, la tendresse, la sollicitude, comme la force et le

commandement. Mieux qu'aucun autre, Verrocchio a su rendre son langage. Dans le *David,* la main, fièrement posée sur le côté, dit l'assurance et le courage du jeune héros ; dans *l'Incrédulité,* les mains du Christ disent toute sa bonté, et dans *le Baptême* toute son humilité ; dans la *Vierge* de Pistoia, la main de la Vierge s'apprête à retenir l'Enfant Jésus s'il venait à tomber ; dans la *Madone* de l'Hôpital, elle soutient avec sollicitude le bras qui se lève pour bénir ; dans le buste du Bargello, la jeune femme joue avec ses mains, les étale, offre à notre admiration leur élégance, comme deux fleurs plus belles encore que le bouquet fixé sur sa poitrine.

Et ces mains, Verrocchio les regarde en orfèvre, il les cisèle comme il ciselait ses bijoux. C'est un charme de voir avec quel art, quel naturel, quelle souplesse, il donne à chacun des doigts une position différente, comme il les isole, comme il les soulève pour les rendre plus légers. Les plus belles mains de l'art grec sont vulgaires auprès des mains de cette patricienne florentine, et seules, peut-être, les mains de *la Joconde* peuvent rivaliser avec elles.

En attribuant ce buste à Verrocchio, nous devons cependant faire remarquer qu'il diffère par certains côtés de ses autres ouvrages. Le style des draperies, en particulier, y est très simple et contraste avec l'abondance et la complication des plis, où le maître se complaît d'ordinaire. Au lieu de ces draperies bouffantes, de ces violentes oppositions d'ombre et

de lumière, nous voyons une draperie qui semble collée sur le corps et dont le modelé n'est indiqué que par quelques plis à faible saillie. C'est là, à vrai dire, le style de Desiderio, plutôt que celui de Verrocchio. Pour attribuer ce buste à celui-ci, il faut le classer parmi ses premières œuvres, au moment où il ne s'était pas encore fait un style personnel de draperies, au moment où il sculptait le *David* et subissait l'influence de Donatello et de Desiderio.

Quelques critiques, en raison de la beauté de ce buste, ont songé à l'attribuer à Léonard; mais c'est une opinion qu'aucun argument sérieux ne justifie. Si on l'attribue à Léonard, c'est seulement parce qu'on le trouve très beau et qu'on y reconnaît les caractères de l'art de Verrocchio, caractères que l'on suppose fort justement avoir été aussi ceux des ouvrages de jeunesse de son élève. Est-ce bien suffisant pour ne pas le maintenir simplement dans l'œuvre de Verrocchio?

Plutôt que d'attribuer *la Femme aux fleurs* à un élève du maître, c'est-à-dire à un artiste de style plus avancé que lui, j'y vois, comme je viens de le dire, une œuvre appartenant par son style à la première période de sa vie.

* *

Après le buste de *la Femme aux fleurs,* le plus beau buste de femme que l'on puisse attribuer à Verrocchio est celui de la collection Gustave Dreyfus.

Il existe aussi un joli buste dans la collection Foulc, et un médaillon au musée de Berlin, qui pourraient être de sa main.

Pour ce qui est des bustes d'hommes, M. Bode a le premier reconnu la manière de Verrocchio dans le *Buste de Julien de Médicis*, de la collection Gustave Dreyfus. C'est une œuvre magnifique qui nous montre toute la puissance d'observation du maître, et en même temps toute son habileté d'orfèvre et de décorateur. C'est l'orfèvre qui s'est attardé à ciseler tous les détails de cette cuirasse ; c'est le grand penseur, le profond observateur de la nature qui a su camper si héroïquement cette figure, et faire revivre à nos yeux ce Julien, fier, superbe, orgueilleux de sa naissance et de sa beauté, type admirable du jeune seigneur florentin du xv[e] siècle, en un buste que l'on peut seul mettre en parallèle avec celui de Pollaiuolo du musée du Bargello (Pl. p. 53).

Sans être, à beaucoup près, d'une beauté aussi parfaite, le *Buste de Laurent le Magnifique*, de la collection Quincy Schaw, peut être attribué à l'atelier de Verrocchio. C'est le même amour des beaux détails ciselés et les mêmes recherches expressives ; c'est la même fidèle observation de la vie qui nous montre ici, non plus le brillant cavalier des fêtes et des tournois, mais le chef d'État plus grave, le lettré plus préoccupé des rêves de sa pensée, un humaniste à côté d'un *cortegiano*.

En raison des mêmes arguments tirés de la finesse du travail, de la puissance d'observation, de la vigueur de l'expression, je serais disposé à voir aussi l'influence de l'art de Verrocchio dans l'admirable *Buste de Pino degli Ordelafi* du musée de Forli.

Vasari nous dit que Verrocchio « fit deux têtes de métal, l'une d'*Alexandre le Grand* en profil, l'autre de *Darius*, selon sa fantaisie, toutes les deux en demi-relief, variant, dans chacune d'elles, les cimiers, les armures et tous les ornements. Ces deux figures furent envoyées par Laurent le Magnifique au roi de Hongrie, Mathias Corvin ». Ces œuvres sont perdues, mais il semble que le *Scipion* de la collection Rattier, qui est entré au Louvre, puisse passer pour une imitation, sinon pour une véritable réplique d'une de ces têtes. C'est tout à fait le style du maître et la beauté de son exécution. Le dessin de la tête, un peu froid, un peu trop imité de l'antique, sans ces accents de profond réalisme qui sont la marque de Verrocchio, pourrait toutefois faire croire que l'œuvre est d'un de ses élèves, et peut-être de Léonard (Pl. p. 57).

Il faut enfin parler d'un passage de Vasari, qui nous fait connaître les relations qu'eut Verrocchio avec Orsino, le célèbre modeleur de figures de cire. Vasari parle d'Orsino, non, il est vrai, comme d'un élève de Verrocchio, mais comme d'un artiste qui,



Cliché Alinari.

La Décollation de saint Jean-Baptiste (1480).

Bas-relief en argent pour l'autel du Baptistère. — Musée de l'Œuvre du Dôme, Florence.

à un moment, reçut ses conseils et subit son influence. De cet Orsino, si renommé à Florence, il ne subsiste plus rien. Mais il existe une *Tête de cire* — la tête du musée de Lille — si belle, qu'on s'est demandé s'il ne fallait pas l'attribuer à ce maître, qui aurait appris de Verrocchio l'art noble et distingué, discret et pénétrant, grâce auquel le buste de Lille occupe une place exceptionnelle dans l'histoire de la sculpture italienne.

Récemment, M. Giulio Carotti, dans son livre, *le Opere di Leonardo, Bramante e Raffaello,* par une hypothèse très originale et très hardie, suppose que ce buste n'est qu'une œuvre tardive du XVIIIe siècle. C'est une théorie nouvelle qu'il ne faut pas rejeter; mais, jusqu'à plus ample informé, — et je souhaite bien vivement que M. Giulio Carotti poursuive ses études sur un sujet si intéressant, — je m'en tiendrai à l'opinion qui classe la tête de Lille au siècle d'or de l'art italien et qui y voit comme un reflet de l'art de Verrocchio[1].

Verrocchio qui, dans son désir de perfection, aimait à sculpter des œuvres de petites dimensions, Madones, bustes, statuettes, semble avoir été un peu effrayé par la complication des scènes traitées en bas-relief. Surtout il ne s'intéresse pas à ces recherches pittoresques qui étaient la grande nouveauté de la

1. M. Renouvier a attribué cette tête à Verrocchio (*Gazette des Beaux-Arts*, 1859) et M. Gonse à Orsino (*l'Art*, 1883).

sculpture florentine du xv[e] siècle : il proscrit la forme du bas-relief créée par Ghiberti et Donatello, où nous voyons le sculpteur user de mille moyens d'une rare habileté, varier notamment les dimensions et les saillies données aux objets, ou ménager des perspectives de paysages et de monuments, pour rivaliser avec les peintres et donner l'illusion de l'étendue.

Les bas-reliefs sont donc rares dans l'œuvre de Verrocchio. Le plus beau est *la Décollation de saint Jean Baptiste,* qu'il fit pour l'autel d'argent du Baptistère de Florence. (Pl. p. 65.)

Dans cette sculpture, toutes les figures sont sensiblement sur le même plan. Trois personnages secondaires seulement se trouvent un peu en arrière des figures principales, mais ils sont traités de la même

1. L'autel du Baptistère avait été commencé en 1366 par Berto di Geri et Lionardo di Giovanni. Il est probable que Berto di Geri fut l'auteur de l'ordonnance générale de l'autel, qui date de cette première époque. Un peu plus tard, en 1377, nous voyons apparaître deux nouveaux artistes, Cristofano di Paolo et Michele di Munte, qui continuent la série des bas-reliefs. On travaille encore à l'autel en 1402. Je crois pouvoir attribuer à cette époque la niche centrale, d'un style très intéressant, très différent de celui de la partie primitive et qui annonce, sinon le style de la Renaissance, du moins le désir de quelque changement. En 1452, Michelozzo fit pour cette niche une statue de saint Jean-Baptiste. Enfin, en 1477, on commanda quatre bas-reliefs pour décorer les parties latérales de l'autel : *la Visitation*, à Bernardo Cennini ; *le Festin d'Hérode*, à Antonio di Salvi et Francesco di Giovanni ; *la Nativité*, à Pollaiuolo et *la Décollation de saint Jean*, à Verrochio, qui livra son œuvre en 1480.

manière qu'elles, avec de fortes saillies, et l'on pourrait même dire qu'ils viennent trop en avant et forment un fond un peu compliqué, sur lequel la figure de saint Jean ne se détache pas avec une suffisante netteté.

Mais cette absence voulue d'effets de perspective et cette trop grande uniformité des reliefs n'empêchent pas Verrocchio d'ordonner sa composition avec beaucoup d'agrément et de clarté, de disposer très habilement la scène principale au centre de la composition, entre deux groupes qu'il différencie l'un de l'autre, soit par le style des figures, soit par la nature des sentiments exprimés.

Dans ce relief, comme dans toutes les œuvres du maître, nous admirons la forme unie à l'expression profonde de la pensée. Il prend toujours une idée comme point de départ et tout ce qu'il imagine n'a d'autre but que de rendre cette idée avec clarté et vigueur. Il n'y a jamais chez lui de figures ni de gestes inutiles, et toutes les attitudes tirent leur beauté de leur valeur expressive.

Au centre est disposé le groupe principal, comprenant saint Jean et le bourreau. Saint Jean agenouillé, la tête baissée, les mains jointes, prie dans une attitude de religieuse résignation. La figure très noble, encadrée par les boucles d'une longue chevelure, annonce la sublime figure du Christ de *l'Incrédulité*. Le manteau offre cette richesse de plis qui caractérisera les dernières années de la vie du maître.

A côté de cette figure calme, immobile, la figure du bourreau, traitée dans un mouvement violent et très hardi, fait la plus vive opposition. Vu de dos, le bourreau marche, brandit l'épée et va frapper ; et la disposition est si habile, les raccourcis sont si heureux, que tout paraît naturel et que nous ne remarquons pas l'audace d'une telle attitude. Verrocchio, maître de la forme et du mouvement, étudie cette figure comme il avait étudié le *David,* s'appliquant à dessiner, d'un côté du corps, une longue ligne droite allant de l'épaule jusqu'au pied, ligne unie qui contraste avec les lignes brisées formées par la jambe droite qui se plie et par le bras qui brandit l'épée. Comme dans le *David,* la figure est nue, drapée seulement d'une légère étoffe qui se moule sur le corps et qui, sans rien cacher des formes, ajoute une variété au motif. Le modèle est un homme âgé, maigre et nerveux, et Verrocchio reproduit tous les détails de sa musculature avec le soin le plus scrupuleux.

Deux groupes complètent la composition : d'un côté, trois jeunes gens qui regardent la scène avec un air de profonde compassion ; de l'autre, deux soldats qui se disputent. On remarquera avec quel soin Verrocchio a dessiné ces figures accessoires : l'orfèvre s'est réjoui à ciseler tous les détails des armures ; on y trouvera comme un véritable répertoire des formes décoratives préférées par l'artiste : têtes de lion, têtes de loup, ailes de dragon, et toute une

série d'ornements classiques, tels que palmettes, oves, imbrications, etc.

Ce goût classique se manifeste également dans les architectures. Verrocchio, usant d'une liberté qui ne choquait personne à cette époque, ne nous transporte pas dans la prison où saint Jean-Baptiste fut décapité ; il place la scène au milieu d'un palais, disposant, dans le fond du tableau, les jolies architectures classiques alors à la mode. Dans ces larges arcades, entourées de pilastres cannelés et surmontées d'une architrave, d'une frise et d'une corniche, tout le monde reconnaissait le nouveau style créé par Brunelleschi et Michelozzo[1].

Le musée de Berlin a acquis un bas-relief en terre cuite, représentant *la Mise au tombeau*, qui, par la beauté du sentiment, la finesse du dessin et le détail des draperies, doit être considéré comme étant de la main de Verrocchio, et c'est peut-être, avec *la Décollation de saint Jean,* le seul bas-relief que l'on puisse lui attribuer.

M. Bode[2] a proposé d'attribuer à Verrocchio un

1. M. Ulmann a publié, dans *l'Archivio storico dell' Arte* (1894), une terre cuite qui serait le modèle original de ce bas-relief, mais M. Venturi a montré dans *l'Arte* (1902) que ce n'était qu'une imitation, « l'œuvre d'un faussaire, l'auteur de nombreuses autres terres cuites qui passent dans plusieurs musées d'Europe comme des originaux du grand maître de Léonard ». Nous reviendrons plus loin sur ces falsifications, en parlant du monument Forteguerra.

2. *Archivio storico dell' Arte,* 1893.

bas-relief en bronze de l'église del Carmine, à Venise, représentant *la Déposition de la Croix*. Mais aucun ouvrage du maître ne ressemble à cette sculpture, qui me paraît être l'œuvre d'un artiste plus inféodé que lui à l'art de Donatello. On retrouve la tradition directe de ce dernier, dans la violence des gestes, dans les raccourcis hardis, dans les draperies collantes ou chiffonnées, dans la variété d'épaisseur des reliefs, tous caractères qui contrastent avec ce que nous savons de Verrocchio. Récemment, dans *l'Arte* (1902, fasc. I et II), M. Venturi a publié un bas-relief, *la Flagellation,* du musée de l'Université de Pérouse, qui offre les plus grandes analogies avec le bas-relief précédent et qui est très vraisemblablement une œuvre du même sculpteur.

La Discorde, du South Kensington Museum, est une belle œuvre que l'on a attribuée, tantôt à Léonard de Vinci et tantôt à Verrocchio; mais malgré l'autorité des critiques qui soutiennent cette dernière opinion, j'hésite encore à reconnaître la main de Verrocchio dans cette composition, si encombrée, où la principale préoccupation de l'artiste semble être d'étudier l'anatomie. Dans tous ses ouvrages, Verrocchio se montre à nous plus concis, moins verbeux; son art est la mesure, la sobriété mêmes; partout la tâche est limitée pour que l'œuvre soit plus parfaite. Ici, au contraire, c'est l'exubérance d'un improvisateur, la rapide vision d'un habile metteur en scène, accumulant les figures, sans se

préoccuper de varier les attitudes, de soigner les détails, de dessiner exactement les raccourcis. Cette œuvre si touffue me semble un peu en dehors des habitudes du maître, et je crois déjà entrevoir les redoutables déclamateurs du XVIe siècle.

Ce bas-relief très curieux, très différent de tout ce que nous connaissons, reste un des plus intéressants problèmes de l'histoire de l'art florentin. En le comparant avec *la Flagellation* de Pérouse, M. Venturi a signalé une telle analogie dans les architectures de ces deux œuvres, qu'il faudrait les considérer comme étant du même auteur. Ces deux sculptures, réunies à *la Déposition* du Carmine de Venise, formeraient un groupe appartenant, selon moi, à un artiste qui, dans sa jeunesse, aurait été soumis plus étroitement que Verrocchio à la discipline de Donatello, et qui aurait vécu assez longtemps pour prendre part à ce grand mouvement de l'imitation des œuvres d'art antiques d'où sortit, à la fin du XVe siècle, la transformation de l'art florentin.

M. Carlo Gamba a publié dans l'*Arte* (1904, fasc. I) un grand bas-relief en terre cuite qui se trouve à l'ancienne villa de Laurent le Magnifique, à Careggi. C'est une *Résurrection* où l'influence de Luca della Robbia est très sensible, tant dans l'ordonnance que dans le dessin de quelques figures d'anges, dans la disposition et la forme du paysage, arbres et rochers.

Cette œuvre est très belle, d'un grand caractère

et d'un puissant réalisme ; et il paraît juste de l'attribuer à Verrocchio. Si elle lui appartient, elle indiquerait, plus qu'aucune autre, l'influence profonde exercée sur lui par Luca della Robbia. C'est un morceau très inspiré de *la Résurrection* de Luca, qui est au Dôme de Florence : on s'expliquerait bien que Verrocchio, lorsqu'il fondit pour Luca, en 1466, deux bas-reliefs destinés à la porte de la sacristie du Dôme, ait étudié attentivement cette *Résurrection* qui, précisément, surmonte la porte de la sacristie. En tout cas, ce bas-relief devrait être considéré comme une des premières sculptures exécutées par le maître et pourrait se placer à la même époque que la peinture représentant *le Baptême du Christ,* c'est-à-dire vers 1470.

L'amour de Verrocchio pour la nature, son désir d'imiter le plus fidèlement possible la réalité, le conduisit à faire des moulages, non pas qu'il ait inventé ce procédé, mais il le perfectionna et s'en servit plus qu'on ne l'avait fait avant lui.

Verrocchio, dit Vasari, avait l'habitude de faire des moulages d'après nature, pour avoir les formes de la nature plus commodément à sa disposition et pour pouvoir les imiter ; c'est ainsi qu'il avait moulé des mains, des pieds, des genoux, des jambes, des bras et des torses. Et ensuite, on commença à faire des moulages d'après les cadavres ; c'est ainsi que l'on voit dans toutes les maisons de Florence, sur les cheminées, sur les portes, les fenêtres et les corniches, une infinité de portraits, naturels et bien faits, qui semblent vivants.



Cliché Alinari.

BAS-RELIEFS DE LA TOMBE TORNABUONI.
(LA MORT DE FRANCESCA TORNABUONI.
LA PRÉSENTATION DU NOUVEAU-NÉ A SON PÈRE).
Marbre. — Musée National, Florence.

Depuis, l'usage de faire des moulages, soit d'après le modèle vivant, soit d'après les cadavres, n'a pas cessé d'être en usage dans les ateliers des sculpteurs. Nous ne possédons aucun moulage fait par Verrocchio, mais nous avons dans l'œuvre d'un de ses disciples, le monument Tartagni, par Francesco di Simone, un bel exemple de figure moulée après la mort.

Enfin, il faut signaler la restauration que Verrocchio fit d'une statue antique. Vasari parle d'un *Marsyas* en marbre rouge, de la collection de Laurent de Médicis, dont il fit les jambes et les bras, mais les identifications que l'on a tentées de l'œuvre restaurée par Verrocchio avec les statues de *Marsyas* existant encore ne sont pas justifiées.

Il importe de lire ici avec attention le texte de Vasari. Il ne dit pas que Verrocchio fit des restaurations de statues antiques ; il spécifie nettement qu'il restaura un *Marsyas*. On est donc en droit de supposer que Verrocchio ne restaura que cette seule statue ; c'est surtout au XVIe siècle, en effet, que se firent les restaurations de statues antiques. Et ce point a quelque importance : pour la compréhension des œuvres de Verrocchio, il est utile d'établir qu'il n'a pas consacré une grande partie de sa vie à l'étude des statues antiques, mais qu'il a réservé tout son temps à l'étude de la nature.

V

LA TOMBE DE FRANCESCA TORNABUONI

Francesca Tornabuoni, dont Verrocchio fit le tombeau, était la fille du riche banquier Luca Pitti et l'épouse de Giovanni Tornabuoni, le représentant des Médicis à Rome. Elle mourut en couches dans cette ville, le 23 septembre 1477, et une lettre écrite le lendemain par Giovanni Tornabuoni à Laurent le Magnifique nous donne tous les détails de ce triste événement, qui coûta la vie à l'enfant en même temps qu'à la mère.

M. Ridolfi[1] ayant découvert, sur les registres de Santa Maria Novella, à Florence, la mention de la mort de Francesca Tornabuoni, a tenté de démontrer que l'œuvre de Verrocchio avait été faite pour cette église. Mais on a renoncé à cette hypothèse, accueillie d'abord avec faveur, et l'on ne doit pas douter que Vasari ait eu raison, en disant que ce tombeau avait été placé à Rome, dans l'église de la Minerve : les Tornabuoni, en effet, y possédaient une chapelle, dans laquelle fut élevé plus tard le monument de Gian Francesco Tornabuoni, exécuté par Mino da Fiesole, et qui fut décorée de fresques par Ghirlan-

1. *Giovanni Tornabuoni e Ginevra de' Benci* (*Arch. stor. it.*, 1890).

dajo[1]. La chapelle a été complètement détruite, sans doute vers la fin du XVIe siècle, et du tombeau de Verrocchio il ne reste plus trace dans l'église[2].

Un bas-relief du musée du Bargello est considéré comme ayant fait partie de ce tombeau (Pl. p. 73). Ce bas-relief, qui comprend deux scènes : *la Mort de Francesca Tornabuoni* et *la Présentation du nouveau-né à son père,* n'a pas la même beauté que les œuvres certaines de Verrocchio. L'exécution surtout est assez négligée, et il est facile de constater certains défauts de proportion dans le dessin des figures, dans les membres, qui sont trop courts, et dans les draperies, trop sommairement étudiées. Et, pour expliquer ces défauts, il faut supposer que l'œuvre a été exécutée par les élèves du maître. D'autre part, miss Maud Crutwell, dans un récent ouvrage[3], s'appuyant sur le fait que dans les deux scènes du musée du Bargello l'enfant paraît vivant, suppose que ce bas-relief n'a jamais dû faire partie du monument Tornabuoni. Mais même en admettant que ces bas-reliefs ne soient pas les originaux du monument Tornabuoni, — ce qui concorderait avec les arguments fournis par la faiblesse de l'exécution, — il n'en

1. Müntz, *le Tombeau de Francesca Tornabuoni* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1891).

2. M. Stanislao Fraschetti (*Flegrea*, 1899) croit toutefois reconnaître deux fragments de la tombe de Francesca Tornabuoni dans cette église. Ce seraient deux anges placés actuellement sur l'arc extérieur de la chapelle Caraffa.

3. *Verrocchio*. Londres, 1905.

demeure pas moins certain que nous sommes en présence d'une œuvre qui se rattache étroitement à l'art de Verrocchio ; sans doute est-ce une copie peu modifiée des bas-reliefs du monument Tornabuoni.

Dans les deux reliefs, en effet, nous trouvons cette habileté à produire de puissants effets avec des moyens très simples, grâce à la logique et à la clarté avec lesquelles les figures sont disposées, grâce à la volonté de ne jamais introduire dans la composition d'élément inutile et de tout faire concourir à l'expression de la pensée première. C'est une trouvaille, telle que seul peut en avoir un observateur très attentif de la nature, que cette pauvre moribonde, dont la faiblesse est rendue à miracle, avec ses bras inertes, sa tête inclinée sur la poitrine, et son corps, soutenu avec tant de peine, qui retombe sans force, prêt à défaillir. Avec un art admirable, où l'on sent l'influence de Donatello, le maître a groupé autour de la mourante ses amis qui pleurent et se désespèrent. La scène, dont tous les détails sont empruntés à la réalité vivante, atteint à la plus étonnante vérité ; et des morceaux comme celui-ci étaient bien faits pour ouvrir à l'art des destinées nouvelles, si l'imitation de l'antiquité n'était venue briser dans sa fleur ce naturalisme si plein de promesses.

La seconde scène, qui représente la sage-femme annonçant à Giovanni Tornabuoni la mort de Francesca et lui présentant le nouveau-né, ne pouvait pas prêter à des effets aussi pittoresques ; aussi, par com-



Cliché Alinari.

MONUMENT DU CARDINAL FORTEGUERRA.

Marbre. — Dôme de Pistoia.

paraison, ce second bas-relief semble-t-il un peu monotone. On admirera, cependant, la clarté de la composition et la vérité des gestes, notamment l'attitude pleine de tendresse du père qui joint les mains, en se penchant sur son fils.

Quatre admirables statuettes de *Vertus*, faisant partie de la collection de Mme Édouard André, proviennent sans doute du monument Tornabuoni ; en tous cas, elles me paraissent devoir être attribuées avec certitude à Verrocchio. Ce sont des merveilles, des fleurs de jeunesse et de beauté, ces jeunes filles au regard virginal, à l'attitude élégante et fière, si précieusement parées et dont les traits s'encadrent dans les boucles d'une longue chevelure. Rien ne peut être plus utile, pour discuter les nombreuses madones qu'on attribue à Verrocchio, que d'étudier patiemment toutes les particularités de ces Vertus : la forme de la tête aux joues larges et au front bombé, les lourdes paupières, le léger sourire de la bouche, la coquetterie de la coiffure, le contraste des bras dont l'un se soulève tandis que l'autre adhère au corps, l'ampleur et la complication des draperies, la disposition du manteau qui ne couvre qu'une épaule et retombe en plis menus sur les jambes[1].

1. Il convient de remarquer combien il est singulier de voir employer les trois *Vertus* théologales pour décorer la tombe d'une jeune femme. A l'ordinaire, cette représentation était réservée à la tombe des papes et des grands dignitaires de

Pour comprendre l'exceptionnelle beauté de ces *Vertus*, rien ne saurait être plus utile que de les comparer aux *Vertus* du monument Tartagni, de Francesco di Simone. Les deux figures de *la Foi* et de *l'Espérance*, de ce dernier monument, sont des copies exactes des *Vertus* de Verrocchio ; mais en les copiant, Francesco laisse évaporer tout le parfum de beauté de l'œuvre de son maître ; il ne sait rien conserver de son élégance, ni de la distinction de sa pensée. Examinons la figure de *l'Espérance.* Francesco, on ne sait pourquoi, — peut-être pour remplir le trop vaste espace rectangulaire dans lequel il place sa figure, — a été conduit à l'élargir [1] ; il prolonge sur la droite les draperies dans une forme qui non seulement est très laide en elle-même, mais qui a, en outre, le grave inconvénient d'enlever à la statue l'élan gracieux que Verrocchio lui avait donné. Dans

l'Église. Si Verrocchio s'en sert ici, c'est sans doute parce qu'il voulait faire une tombe dans le style des œuvres romaines. Sans bien se rendre compte de ce qu'il y avait là d'anormal et d'un peu irrévérencieux, il décore la tombe de Francesca Tornabuoni comme les sculpteurs romains décoraient les tombes des papes et des cardinaux.

1. Les figures de Simone sont traitées en bas-relief et enfermées dans un rectangle. Il est probable que les figures de Verrocchio, traitées en fort relief, étaient placées dans des niches et décoraient des piliers. C'est ce qui explique pourquoi, dans un but de symétrie, Verrocchio a dû employer quatre figures et, aux trois Vertus théologales ajouter une quatrième Vertu, *la Justice.* Dans le monument Tartagni, il n'y a que trois Vertus.

le même dessein de faire occuper à la figure plus de place, Francesco projette en avant le bras droit ; et ce bras, mal dessiné, trop gros, peu en rapport avec le reste du corps, est une horreur. Enfin, comme il ne sait pas comprendre le délicieux mouvement des têtes de Verrocchio, il donne à la tête de *l'Espérance* une pose raide et guindée, qui fait le plus fâcheux contraste avec la souplesse des statuettes de son maître.

La figure de *la Charité* de Simone est un peu différente de celle de Verrocchio. Au lieu de se contenter des attributs de la flamme et de la corne d'abondance, il adopte le motif plus riche d'une femme tenant un enfant[1]. En examinant avec quelque attention cet enfant, on voit combien son attitude est embarrassée. Une jambe est relevée sans motif et ne repose sur rien ; d'autre part, la main fait un geste, et la tête, sans s'y intéresser, est tournée d'un autre côté. Il y avait tout lieu de supposer que Francesco avait emprunté cette figure à son maître, mais qu'il l'avait défigurée en la modifiant. Il n'est pas difficile, en effet, de retrouver l'original dont Francesco s'est inspiré : c'est l'enfant de *la Vierge à l'œillet* du

1. Dans le monument Tornabuoni, Verrocchio avait sans doute deux raisons d'adopter un motif très simple pour sa *Charité :* une raison de symétrie, d'abord, afin d'harmoniser cette figure avec les trois autres ; et aussi, sans doute, parce qu'il devait surmonter son monument d'une figure de Madone et qu'il ne voulait pas répéter deux fois le motif d'une femme tenant un enfant dans ses bras.

musée de Munich, dont nous aurons à parler en étudiant les peintures de Verrocchio.

Francesco di Simone, artiste sans originalité, qui passa sa vie à copier les autres, semble s'être attaché à unir, dans ses copies, le style de Verrocchio et celui de Desiderio, comme cela est particulièrement visible dans le monument Tartagni et le tabernacle de Monteluce.

Si j'ai tant insisté ici sur cet artiste, c'est parce que certains critiques ont voulu lui attribuer les figures des *Vertus* de la collection de Mme André. J'ai tenu à montrer toute la médiocrité des *Vertus* du monument Tartagni, afin de bien prouver que Francesco di Simone n'est qu'un copiste, et que le véritable auteur des statuettes de Mme André ne peut être que Verrocchio.

VI

LE MONUMENT FORTEGUERRA

Le cardinal Forteguerra, né à Pistoia, mourut à Viterbe en 1473. La ville de Pistoia résolut de lui élever non une tombe, — car le cardinal fut enseveli, à Rome, dans la tombe sculptée par Mino da Fiesole, — mais un monument d'honneur; et, dès 1474, Verrocchio en recevait la commande; mais diverses circonstances firent que l'œuvre, commencée seulement en 1477, était encore inachevée à la mort du maître.



Ange pour le monument Forteguerra.

Bas-relief en terre cuite. — Musée du Louvre (Collection Thiers).

L'étude du monument nous montre avec évidence que s'il a été conçu par Verrocchio, il n'a pas été exécuté par lui, mais par ses élèves, très hâtivement sans doute, et sans une surveillance suffisante de sa part. De telle sorte que si nous devons lui attribuer le mérite de l'ordonnance, nous ne devons pas le rendre responsable de la faiblesse de l'exécution.

Pour juger l'œuvre (Pl. p. 77), il faut d'abord faire abstraction du sarcophage, du buste du cardinal, des deux enfants qui l'accompagnent et de l'encadrement général du monument, toutes additions faites par Gaetano Mazzoni en 1753. Il faut noter aussi que la figure de *la Charité* est une œuvre de Lorenzetti, datant des premières années du XVIe siècle. La figure de *la Charité*, projetée par Verrocchio, devait être très sensiblement différente de celle de Lorenzetti; elle devait se rapprocher du style des autres figures, remplir entièrement l'espace central que la figure de Lorenzetti n'occupe qu'en partie et compléter ainsi cet ensemble si riche, si volontairement encombré de figures, de draperies flottantes, de mouvements d'ailes, où tout brille et chatoie comme dans un bijou d'orfèvre. C'est ici l'épanouissement de tous ces types de Gloires, soutenues par des anges, qui furent en si grande faveur dans l'art italien; dès le XIIIe siècle, on trouve une de ces Gloires dans la chaire de Pistoia de fra Guglielmo; au XIVe, on en rencontre dans le tabernacle d'Orcagna, puis à la porte de la Mandorla de Nanni di Banco; enfin, Verrocchio avait

pu en étudier un exemple timide, mais charmant, dans la chaire de Prato d'Antonio Rossellino, qu'il avait été chargé d'expertiser, quelques mois à peine avant de commencer son projet pour le monument Forteguerra.

En reprenant ce motif, Verrocchio lui donne tout l'éclat qu'il peut comporter, et, pour obtenir le maximum d'ampleur et de richesse, il ajoute à la Gloire soutenue par les anges, le motif des trois Vertus théologales.

L'ordonnance est charmante : c'est une délicieuse fantaisie d'orfèvre, habitué à accumuler les détails pour orner un bijou, d'avoir cherché à faire avec de gracieuses figures de jeunes filles un bouquet comme avec des fleurs; c'est une idée de peintre d'avoir fait flotter des voiles et voulu les rendre assez transparents pour laisser entrevoir les jolies lignes des jambes et de la poitrine; mais l'œuvre est aussi d'un savant, qui, pour faire montre de sa maîtrise, accumule toutes les difficultés de mouvement, de raccourci et de rendu des étoffes [1].

Malheureusement, Verrocchio n'a pas exécuté lui-

1. Le musée du South-Kensington expose une terre cuite, qui nous est donnée comme étant le projet original de Verrocchio pour son monument. Mais c'est une œuvre si grossière, si médiocre de composition, si mauvaise de dessin et d'exécution, que je ne puis la considérer que comme l'œuvre d'un maladroit faussaire. J'ai discuté cette question dans mon ouvrage sur la *Sculpture florentine*, et je me reprocherais d'y revenir une seconde fois.

même le monument. Et ici les élèves avaient une tâche particulièrement redoutable, car il s'agissait d'imiter une des parties les plus difficilement imitables du style de Verrochio, le rendu compliqué de ses draperies. Pour traiter les vêtements dans le style de *l'Incrédulité de saint Thomas,* il faut le génie du maître. Nous trouvons bien ici la même volonté de reproduire les complications des plis, le chiffonnement des étoffes ; mais le travail est monotone et mal étudié sur nature. Dans le second ange de gauche, par exemple, les plis sur la jambe se répètent sans grâce, avec une uniformité tout à fait désagréable.

On peut supposer que le principal exécuteur du monument fut Lorenzo di Credi, dont nous possédons (British Museum) un dessin pour un des anges. Lorenzo di Credi, qui n'était pas un artiste de premier rang, avait en propre une grande douceur de sentiment, et la figure du second ange de droite correspond bien à son style personnel. Dans les têtes de la Foi, et surtout dans celle de l'Espérance, il semble, pour la jolie disposition de la chevelure, avoir suivi d'assez près un dessin de son maître.

Ce que ce monument aurait été s'il avait été réellement étudié dans ses détails et exécuté par Verrocchio lui-même, nous pouvons le conjecturer en voyant les deux *Anges* de la collection Thiers, au musée du Louvre (Pl. p. 81 et 89). Ce sont deux merveilles qui, dans l'art de la draperie, rivalisent avec *l'Incrédulité de saint Thomas.* Ce sont ces figures

qu'il faut étudier, qu'il faut analyser dans tous leurs détails, pour savoir comment Verrocchio avait projeté le monument Forteguerra. Pour connaître son art en son entier, je ne sais vraiment pas d'œuvre plus typique. Nous y trouvons l'audace du mouvement, cet élan qui fait courir et voler les figures, qui soulève et fait flotter légères les draperies, laissant entrevoir de la manière la plus discrète et la plus juste, sans artifices d'étoffes mouillées et trop collantes, toutes les formes des bras, des jambes et des corps ; l'habileté du maître à dessiner les mains agiles, aux doigts allongés, d'une finesse aristocratique ; le charme de l'expression, le joli sourire des yeux et de la bouche, et l'auréole des opulentes chevelures bouclées, qui sont comme les caractéristiques de sa manière.

Ces deux petites figures sont d'autant plus précieuses, qu'elles sont pour ainsi dire les seules œuvres certaines de Verrocchio qu'on trouve dans un musée en dehors de Florence.

VI

L'INCRÉDULITÉ DE SAINT THOMAS

Il nous reste à parler maintenant des deux plus belles sculptures de Verrocchio, *l'Incrédulité de saint Thomas* et la statue du *Colleone.*

Le groupe de *l'Incrédulité de saint Thomas,* qui

fut terminé en 1483[1], est sans doute le chef-d'œuvre du maître. *Le Colleone* est d'une égale beauté, et l'on pourrait même dire qu'il est une œuvre d'une plus grande importance, mais il n'est pas aussi caractéristique de son art. Il reste comme une merveille indiscutée, comme la plus magnifique statue équestre qu'il y ait au monde; mais on peut le considérer comme un acte exceptionnel dans la vie de Verrocchio.

1. Le groupe de *l'Incrédulité de saint Thomas* est placé sur un des piliers extérieurs de l'église d'Or San Michele. Ce pilier appartenait primitivement au parti guelfe et avait été décoré d'une statue de saint Louis, œuvre de Donatello. En 1459, le parti guelfe, ayant perdu la faveur populaire, fut obligé de céder son pilier au Conseil des marchands. En 1465, ce Conseil s'adressa à Verrocchio pour lui commander le groupe de *l'Incrédulité de saint Thomas.* Le Conseil des marchands n'avait pas de patron, comme en avaient les corporations florentines. Il choisit le sujet de *l'Incrédulité*, comme symbole de la prudence que doivent avoir les tribunaux. On peut supposer que Verrocchio ne commença son travail que plusieurs années après en avoir reçu la commande. Les premiers paiements datent de 1476. En 1482, le modèle en terre cuite était livré. Le 21 juin 1483, le groupe était placé dans sa niche.

Je rappelle l'incertitude qui règne relativement à la date et à l'auteur du tabernacle dans lequel est placé le groupe de Verrocchio. Les uns veulent, sur la foi d'un document, que ce tabernacle soit l'œuvre de Donatello et qu'il ait été fait en 1423; les autres, et je suis de ce nombre, croient que Donatello ne fit pas, en 1423, l'œuvre qui lui avait été commandée. Ils croient reconnaître dans cette œuvre le style de Michelozzo et la rapprochent de la porte du noviciat de Santa Croce, exécutée après 1440. M. Marrai suppose que le tabernacle ne fut fait qu'après 1459, à la suite de la cession du tabernacle au Conseil des marchands.

C'est une sculpture placée en dehors du champ ordinaire de son activité et qui est restée sans imitateurs. *L'Incrédulité de saint Thomas,* au contraire, est le résumé de toutes les recherches de sa vie et l'œuvre qui eut le plus d'influence sur ses élèves et sur toute l'école italienne. Elle nous montre la science souveraine du maître dans l'art de grouper les figures et d'ordonner les silhouettes, le soin minutieux avec lequel il étudie tous les détails des vêtements et des parties nues qu'il laisse libres, et, par-dessus tout, la puissance expressive de sa main, la force et la délicatesse de sa pensée (Pl. p. 93).

Allons droit à ce qui fait l'exceptionnelle beauté du groupe, à cette tête de Christ, aux traits si purs et si nobles, si belle dans l'encadrement de ses longs cheveux, à cette tête où Verrocchio a mis tant de tendresse, de mélancolie et de bonté, à cette tête divine que Léonard lui-même ne pourra surpasser qu'en l'imitant. Landucci avait raison de dire que personne n'avait jamais créé une plus belle tête de Christ. Cinq siècles après Landucci, nous pouvons encore dire la même chose.

Quelle différence entre ce Dieu d'amour et le bourreau féroce qui trône au *Jugement dernier* de la Sixtine ! Verrocchio est l'héritier des grands penseurs florentins ; il a la noblesse de Masaccio et de Piero della Francesca ; il a l'âme tendre de fra Angelico, et, plus qu'eux tous, il a la puissance artistique qui crée les formes idéales capables d'exprimer la

pensée. Vraiment, s'il fallait prendre dans l'art florentin une œuvre, une seule œuvre, disant quelle a été la grandeur de cette école, sa science, sa recherche de la beauté et, en même temps, sa force expressive et la hauteur de son idéal, je me demande si ce n'est pas cette tête de Christ qu'il faudrait choisir.

Le mouvement des mains du Christ n'est pas moins digne d'admiration : l'une d'elles écarte la robe pour montrer la blessure du cœur ; l'autre se soulève dans un grand geste d'indulgence et de bonté, pour permettre à saint Thomas de venir plus près et de toucher cette plaie qui vaincra son incrédulité. Gestes d'une éloquence admirable, et sublimes par ce qu'ils expriment ; gestes aussi d'une merveilleuse beauté plastique : la main gauche, posée sur la poitrine, est nettement mise en lumière et étudiée avec un soin incomparable ; la droite, vivement soulevée, allonge le groupe par son mouvement hardi, et le couronne en unissant l'une à l'autre les figures de Jésus et de Thomas.

Un peu en avant, vu de profil, dans un léger mouvement de marche, saint Thomas s'approche du Christ. C'est une figure jeune, toute charmante, dont la tête, comme celle du Christ, est encadrée par de longs cheveux bouclés. Elle relève du même idéal de beauté et de jeunesse que nous avons déjà admiré dans le *David*.

Pour varier les lignes de son groupe et surtout pour donner à la personne du Christ l'importance

qu'elle doit avoir, Verrocchio l'a placé sur un petit piédestal, de telle sorte qu'il domine naturellement la figure du disciple. C'est une idée très heureuse, dont il ne semble pas que les sculpteurs aient assez souvent tiré parti.

Dans ce groupe, les draperies ont une telle importance qu'elles doivent retenir longtemps l'attention. Nous y trouvons, portées à leur point culminant, ces recherches par lesquelles Verrocchio modifia si profondément l'art de ses prédécesseurs ; recherches très intéressantes, mais dont la subtilité ne va pas sans entraîner quelque raideur et parfois une inutile abondance de détails.

Dans ses draperies tout autant que dans l'étude du nu, Verrocchio manifeste l'ardent et intransigeant réalisme qui était le fond de son art. Et il y a ceci de particulier à remarquer, c'est que ses successeurs, — Michel-Ange, Bandinelli et leur école, — tout en continuant à étudier le nu avec la même précision, renoncèrent au style serré avec lequel il traitait les étoffes pour adopter des formes plus simplifiées; de telle sorte que, sur ce point, l'art du maître cessa assez vite d'avoir des imitateurs.

Dans les deux figures de *l'Incrédulité,* les draperies sont étudiées avec tant de minutie qu'elles nous apparaissent comme une copie absolument fidèle de la réalité. Ces deux manteaux d'étoffe différente, dont l'un, celui de saint Thomas, d'un drap moins souple



Ange pour le monument Forteguerra.

Bas-relief en terre cuite. — Musée du Louvre (Collection Thiers).

et plus cassant, se brise en plis plus petits et plus multipliés, et dont l'autre, celui du Christ, se drape dans une forme plus ample, représentent à Florence une véritable nouveauté : Verrocchio renonçait aux draperies stylisées, et plus ou moins conventionnelles, des grands décorateurs du XIVe siècle et de la première moitié du XVe. Cette innovation, qui répondait bien aux tendances réalistes qui se faisaient jour alors, eut le plus grand succès ; Verrocchio crée un style nouveau, et pendant quelques années, la plupart des artistes florentins, surtout les peintres, dessineront les étoffes en imitation de cette manière. Je rappellerai spécialement les merveilleux dessins d'étoffes faits par Léonard, qui semblent des copies du manteau du Christ de Verrocchio. Mais, comme nous venons de le dire, cet art ne tarda pas à prendre fin sous l'action de Michel-Ange et de son esthétique tout idéaliste.

Pour atteindre à une telle perfection, pour pouvoir serrer de si près la nature, Verrocchio dut avoir recours à des procédés nouveaux. Pour sculpter des plis avec tant de vérité, la mémoire était insuffisante, et il était impossible d'obtenir du modèle vivant des poses assez longues et une immobilité assez rigoureuse pour permettre à l'artiste d'achever son travail. Il était donc nécessaire de trouver un moyen de conserver aux draperies les mêmes formes pendant des jours et des semaines ; il fallait les immobiliser, pour pouvoir les étudier comme un peintre étudie une

nature morte, et, pour cela, il fallait substituer au modèle vivant un support immobile, le mannequin.

Mais le mannequin, qui rend de si précieux services à l'artiste désireux d'étudier à loisir la silhouette et les plis d'un vêtement, a de grands inconvénients : quelque parfait qu'il soit, il ne saurait avoir la souplesse d'un être vivant, ni supporter une draperie exactement de la manière que la porte le corps humain. Il résulte donc inévitablement de l'emploi du mannequin, quelle que soit l'habileté de l'artiste, un certain air factice et apprêté : si les plis de la draperie sont d'une exacte vérité, il n'en est pas moins vrai qu'on ne retrouve plus derrière eux, comme on le désirerait, la souplesse des membres. De sorte que ces recherches, qui avaient pour but d'atteindre à la plus grande somme de vérité possible, ont eu comme conséquence d'éloigner, au contraire, l'artiste de la vérité. Même dans *l'Incrédulité de saint Thomas* ces défauts sont visibles, et il est permis de penser qu'il manque quelque chose à la beauté des draperies du Christ, parce qu'elles ne laissent pas suffisamment deviner, sous un artifice un peu rigide, les formes du corps humain.

Au surplus, on peut se demander si un tel fini, si une telle recherche du rendu des moindres plis de l'étoffe, sont des qualités vraiment si désirables. Une telle insistance sur les draperies ne donne-t-elle pas trop d'importance à ce qui ne devrait jouer qu'un rôle secondaire ? Il me semble que cet excès d'étude,

cette attention trop minutieuse, cette prodigalité de détails, cette complication, sont la partie de l'œuvre de Verrocchio sur laquelle on doit faire des réserves. L'art italien, sur ce point, s'est élevé à une plus grande hauteur dans les draperies de Nanni di Banco, de Ghiberti, de Donatello, surtout dans celles de Luca della Robbia (apôtres de la chapelle Pazzi). Toutefois, il faut retenir de l'étude des œuvres de Verrocchio le conseil de dessiner et de modeler scrupuleusement, d'être un élève respectueux de la nature. Seuls, des hommes aussi savants que lui peuvent pécher par excès de soin et de fidélité. Ce qui sera toujours à craindre dans l'école, ce n'est pas cette exactitude, résultat de longues études et d'un talent exceptionnel, c'est la simplification trop sommaire, faite le plus souvent de l'inhabileté et de la négligence.

VIII

LE COLLEONE

La dernière œuvre de Verrocchio est la statue si justement célèbre du *Colleone,* qui lui fut commandée en 1479 par la République de Venise[1]. La

1. Le célèbre condottiere Bartolomeo Colleone, de Bergame, qui avait longtemps commandé les troupes vénitiennes, était mort en 1475; la République avait décidé de lui élever une statue en reconnaissance de ses services.

Verrocchio, sans quitter Florence, fit d'abord en cire un

mort ne lui permit pas de l'achever, et l'œuvre fut reprise et terminée par un sculpteur vénitien, Alexandre Leopardi, qui la signa de son nom. C'est une question encore controversée que de savoir quelle part il faut attribuer à ce dernier dans l'exécution de la statue ; mais il semble résulter jusqu'à l'évidence, et des documents et du caractère des sculptures de Leopardi, qu'il ne fit que terminer les détails d'une œuvre dont tout le mérite appartient à Verrocchio. Il est facile cependant de reconnaître, dans *le Colleone,* deux manières un peu différentes, l'une toute florentine, l'autre influencée par le milieu vénitien (Pl. p. 97).

Dans le cheval on trouve cette précision de dessin, ce luxe de détails anatomiques que recherchaient alors avec tant de passion les maîtres florentins et pour lesquels ils étaient sans rivaux. C'est un Florentin, sans aucun doute, qui a fait saillir avec tant de justesse les muscles des jambes, les plis de l'encolure, les veines de la tête ; c'est un Florentin, — et un orfèvre, — qui a ciselé si amou-

modèle du cheval de grandeur naturelle. Le modèle parvint à Venise en 1481 et fut exposé en même temps que deux œuvres de Vellano et de Leopardi. On adopta le projet de Verrocchio pour le cheval, mais en même temps on intrigua pour faire accorder le cavalier à Bellano. Je n'insiste pas sur les incidents bien connus auxquels donnèrent lieu ces rivalités, et dont on trouvera tous les détails dans les *Vies* de Vasari et dans les *Commentaires* de Gaetano Milanesi; il suffit de dire ici que toutes les difficultés furent aplanies en 1483 et que Verrocchio se rendit à Venise, où il resta jusqu'à sa mort (1488).



Cliché Alinari.

L'Incrédulité de saint Thomas (terminé en 1483).

Bronze. — Or San Michele, Florence.

reusement tous les ornements du harnachement, de la bride, de la selle, et qui s'est attardé à suivre et à détailler toutes les frisures de la queue et de la crinière.

Mais quel contraste entre les minuties de ce cheval, véritable joyau d'orfèvrerie, et la figure du Colleone, rude, énorme, massive comme un bloc d'acier. Il n'y a plus trace ici des jolies broderies florentines, et c'est l'art le plus sobre et le plus résumé qui a produit la puissante figure du condottiere.

Or, le style énergique de cette figure, qui est en opposition avec la manière des artistes florentins, est précisément celui que nous trouvons à Venise dans la seconde moitié du xve siècle. L'idée de force, de puissance physique, n'a presque jamais été exprimée par l'école florentine. Peut-être pourrait-on citer quelques exceptions au xive siècle ou dans les premières années du xve, et rappeler, par exemple, le *Saint Georges* de Donatello. Mais cette statue est unique à Florence, et encore faut-il remarquer qu'elle représente l'énergie morale bien plus que la vigueur physique ; l'impression de mâle assurance qui s'en dégage est produite plutôt par l'attitude et le regard que par la musculature. Et lorsqu'à Florence nous arrivons à la fin du xve siècle, nous ne trouvons plus aucune expression de la force ; seules règnent la tendresse et l'amour. Par contre, l'idée de grandeur et de force guerrière est dominante à Venise pendant tout le cours du xve siècle. La république vénitienne,

si riche, si voluptueuse au XVIe siècle, n'est encore, au XVe, qu'une république militaire, un peuple de soldats. C'est l'âge de la lutte et de la conquête, avant l'âge du repos et de la jouissance. Toutes les œuvres vénitiennes expriment cette énergie, ces goûts belliqueux, ce respect de la force physique. Le monument du doge Nicolas Tron, par Riccio, est le type de cet art et le chef-d'œuvre de la sculpture vénitienne. Autour du doge sont représentées, non pas de gracieuses figures de femmes, comme dans les tombes florentines, mais de rudes figures de guerriers, superbes de formes, débordant d'énergie, dont la musculature fait le plus saisissant contraste avec les membres frêles que les sculpteurs florentins prenaient pour modèles.

Verrocchio, transporté dans le milieu vénitien, s'est fait Vénitien, comme plus tard Michel-Ange, à Rome, se fera Romain pour peindre la Sixtine et sculpter le tombeau de Jules II. Des influences analogues à celles qui nous ont valu le *Moïse* nous ont donné *le Colleone*.

Si Verrocchio, le délicat sculpteur du *David*, de *la Madone de Santa Maria Nuova,* de *l'Enfant au Dauphin*, a pu se transformer aussi profondément, c'est bien une conséquence de la nature de son esprit et de sa méthode de travail. La même faculté qui, à Florence, lui avait fait créer tant de types gracieux et suaves, lui fera concevoir à Venise ce type extraordinaire de force brutale. C'est le bénéfice de sa

nature peu imaginative, mais prodigieusement observatrice, apte à rendre la réalité sous ses formes les plus diverses ; c'est le bénéfice de ce manque de facilité que Vasari lui reprochait. Verrocchio ne se perd pas dans ses rêves, il regarde, et après s'être enivré, à la cour de Laurent de Médicis, des plus délicieuses visions de jeunesse et de beauté, il saura, transporté dans le milieu vénitien, comprendre les traits d'une race guerrière. Il saisira plus puissamment qu'aucun autre n'eût pu le faire ce que la guerre peut faire d'un masque humain. Il fallait sans doute un Florentin, un ami de Politien et de Botticelli, un homme habitué à la vie de cour la plus raffinée, pour être aussi violemment frappé de la vue d'une humanité brutale et violente, pour rendre avec un tel accent ces yeux saillants qui lancent des éclairs et cette bouche aux mâchoires puissantes qui se serrent comme un étau.

Le Colleone est, avec le *Marc-Aurèle*, le chef-d'œuvre de la statuaire équestre, et la comparaison de ces deux statues nous montre ce que peut être le génie des grands artistes qui, sans imiter personne, par la puissance de l'observation, parviennent à incarner dans leurs œuvres l'essence même des êtres et des civilisations humaines.

Marc-Aurèle, c'est le maître du monde, et le seul geste vraiment possible pour lui doit être un geste simple, geste de commandement ou de bonté, le geste d'un maître s'adressant à des sujets. Le Col-

leone, c'est le lutteur féroce, le chef de bande, le soldat qui se jette dans la mêlée, et qui tue.

Par cette statue, Verrocchio terminait sa carrière, ne laissant qu'un petit nombre d'œuvres, mais parfaites, ayant pu, grâce à sa profonde observation de la nature, renouveler sans cesse son idéal et passer des formes gracieuses des petits enfants, du sourire des femmes, de la tendresse du Christ, à la farouche énergie du Colleone.





Cliche Alinari.

LE COLLEONE (1479-1488).

Bronze. — Place S. S. Giovanni e Paolo, Venise.



TROISIÈME PARTIE

VERROCCHIO PEINTRE

I. Caractères généraux. — II. *Le Baptême du Christ.* — III. *La Madone* de Pistoia. — IV. Les Dessins. — V. *L'Annonciation.* — VI. Les Madones. — VII. Tableaux divers.

I

CARACTÈRES GÉNÉRAUX

Il n'y a pas longtemps que la critique s'est rendu compte de l'importance du rôle de Verrocchio comme peintre. Vasari nous dit bien que, ne se contentant pas de faire des travaux de sculpture, il s'était également consacré à la peinture; mais, à propos du *Baptême du Christ*, il attribue la plus belle partie de cette œuvre à Léonard de Vinci, et il ajoute que Verrocchio, désespéré de se voir surpassé par un élève, aurait dès lors renoncé à la peinture. Cette opinion était bien faite pour dérouter la critique et l'empêcher de reconnaître les véritables mérites de Verrocchio. La réfutation du texte de Vasari, pour ce qui concerne les peintures

de ce maître, a été, on peut le dire, une des plus importantes nouveautés de la critique moderne.

Avant d'étudier cette partie de l'œuvre de Verrocchio, il convient, pour en bien apprécier la signification, de rappeler ce que faisaient ses prédécesseurs.

Les maîtres florentins, depuis deux siècles, s'étaient consacrés presque exclusivement à la décoration des églises, couvrant de fresques les immenses murailles des basiliques toscanes, et à cette tâche ils avaient acquis une admirable faculté de composer et d'ordonner de vastes spectacles, qui fut le trait le plus individuel de leur art. Ayant de grandes choses à dire, ils ne peuvent s'attarder aux détails, et de tout ce qu'ils voient, ils ne cherchent à retenir que les traits essentiels. C'était ce que l'esprit chrétien leur demandait : instruire et moraliser le peuple, en lui mettant sous les yeux l'histoire de la religion chrétienne. Le moment n'est pas encore venu de parler de l'art pour l'art, de s'attarder aux mille nuances par lesquelles la vie se différencie, de s'oublier à regarder la fête de la création; il faut négliger le plaisir des yeux pour ne songer qu'à parler à l'esprit.

Mais cet art, qui avait de si hautes qualités, n'était pas sans défauts. Trop spiritualiste, trop perdu dans ses rêves, il ne tarda pas à devenir conventionnel. En ne prenant à la nature que le minimum nécessaire, il devenait factice et s'immo-

bilisait en des formules que l'on se transmettait sans éprouver le besoin de les renouveler.

La réaction commença dès le début du xve siècle, et Masaccio dut sa célébrité et son influence aux conseils qu'il donna de regarder la nature de plus près, de la consulter avec plus d'amour. Mais la réforme fut lente, et les maîtres de la première moitié du xve siècle sont encore avant tout des fresquistes, de savants ordonnateurs de compositions grandioses.

Les deux artistes qui exercent la plus grande influence sur le milieu florentin au moment où Verrocchio commence à peindre, sont Benozzo Gozzoli et Filippo Lippi ; l'un par les fresques dont il décore, de 1457 à 1465, les murs de la chapelle du palais des Médicis, avec leurs admirables paysages, leurs innombrables portraits, leur vision colorée et joyeuse de la vie florentine ; l'autre par les fresques de Prato, dont l'harmonieuse ordonnance et la noblesse de style semblent annoncer l'art de Raphaël.

Voilà ce que Verrocchio a sous les yeux. De ces œuvres, il garde l'amour de la vie, la passion pour tout ce qui est beau, pour tout ce qui peut charmer l'esprit et le cœur. Mais cet art, qu'il conservera dans son essence intime, il va le modifier dans sa forme, de façon à le rendre presque méconnaissable. On peut caractériser sa réforme en disant qu'il rendit l'art plus précis et plus vrai. Dans son désir de réalité, il renoncera aux vastes entreprises et limi-

tera étroitement son œuvre, afin de la rendre plus parfaite. Aux compositions compliquées, comprenant des centaines de personnages, il substituera des ordonnances restreintes, comprenant à peine deux ou trois figures. Il recherchera la vérité par dessus tout, la vérité pour elle-même, abstraction faite de toute idée moralisatrice, de toute pensée éducatrice.

L'art désormais aura sa fin en lui-même. Le but de l'artiste sera de regarder l'œuvre divine de la création, de la comprendre et de nous la révéler dans tout l'éclat de sa beauté. C'est cette impérieuse volonté de réalisme, ces recherches, jamais satisfaites, d'un dessin plus serré, d'un modelé plus souple, d'une lumière plus transparente, qui vont transformer l'école florentine et, par les mains de Verrocchio, préparer l'art de Léonard de Vinci.

Il n'y a pas lieu d'être surpris que ce soit dans l'atelier d'un sculpteur plutôt que dans l'atelier d'un peintre que ces idées nouvelles aient vu le jour. Les sculpteurs sont les hommes des besognes précises, les esclaves de la ligne et du dessin. Le premier, Donatello, quoique n'ayant jamais tenu un pinceau, avait créé par ses bas-reliefs, qui semblent des peintures, toute une école dont Mantegna est la gloire. Après lui Verrocchio, par une action plus souveraine encore, donnant lui-même l'exemple par la peinture, fit triompher cette réforme dans l'école florentine.

Il faut ajouter que les maîtres florentins avaient



Cliché Alinari.

Le Baptême du Christ (vers 1470).

Académie des Beaux-Arts, Florence.

pour modèles les œuvres des peintres flamands, les maîtres de ces écoles du Nord où la fresque n'a jamais été connue, où l'on se contente de peindre de petits tableaux et où, à l'opposé de l'école italienne, on recherche l'exécution minutieuse et rigoureusement précise. Ces Flamands importèrent à Florence l'art de la peinture à l'huile, procédé précieux qui permettait des modelés savants que la fresque était incapable d'obtenir.

Ce fut sous ces diverses actions, exemple des peintres du Nord, emploi de la peinture à l'huile, influence des sculpteurs, que se fit la transformation, dont Verrocchio, de concert avec Pollaiuolo, fut le principal agent.

Le réalisme de Verrocchio, sa recherche de la vérité, ne se limita pas à l'étude des formes, et nous avons dit plus haut comment il se passionna pour l'étude de l'âme humaine. Ses efforts tendirent, non seulement à préciser le dessin d'une silhouette, mais à trouver les gestes, les mouvements du corps, les expressions du visage, les plus aptes à traduire les plus subtiles pensées.

Je rappelle enfin que Verrocchio fit toujours dans la nature une sélection, s'attachant presque exclusivement à l'expression de la beauté. Par là il fut l'héritier direct de Filippo Lippi et de Fra Angelico.

Il est assez intéressant de remarquer que le grand amour de la beauté qui caractérisa le xv[e] siècle eut

moins sa source dans l'art réaliste de Masaccio que dans l'art monacal de Fra Angelico. L'art de Masaccio, l'art surtout de Paolo Uccello et d'Andrea del Castagno, rude et farouche, mettait à nu devant nous l'humanité telle qu'elle est, et telle qu'elle sera toujours, une humanité douloureuse, où le bonheur et la beauté ne sont que des fleurs éphémères. Dans le cloître, au contraire, l'âme du moine rêve un monde dépouillé de tristesse et d'infirmités ; elle conçoit un idéal fait uniquement de joie, de beauté et d'amour. C'est dans la retraite de sa cellule, seul, loin du monde, que Fra Angelico évoque ces adorables figures d'anges, où la jeunesse, l'amour, l'espérance, s'unissent pour composer un incomparable poème. Cet héritage sera recueilli par Filippo Lippi, et Verrocchio le transmettra à Botticelli, à Pérugin et à Léonard.

A Florence, au xve siècle, tout contribuait à faire prédominer dans l'idée de beauté les qualités de l'âme : l'idéale pureté de Fra Angelico, rêvant aux anges et aux saints, aussi bien que les nouvelles recherches des humanistes, prisant par-dessus tout la science et les qualités de l'esprit. La beauté des Florentines est faite de la grâce de leur sourire et de l'intelligence de leur regard.

C'est pour avoir réuni tous ces caractères dans son œuvre, perfection de dessin et de modelé, rendant possible une représentation plus fidèle des formes et une expression plus profonde de la pensée ; c'est

pour avoir aimé la vie, pour en avoir dit les sourires et la beauté, c'est pour avoir résumé ainsi tous les traits de l'art florentin à la fin du xv[e] siècle, que Verrocchio doit être classé au premier rang dans l'histoire de la peinture italienne.

II

LE BAPTÊME DU CHRIST

Deux peintures seulement peuvent être attribuées avec certitude à Verrocchio : *le Baptême du Christ,* que cite Vasari, et *la Madone de Pistoia,* attestée par un document. Nous étudierons tout d'abord ces deux œuvres, dont l'une est une des premières peintures du maître, et dont l'autre appartient aux dernières années de sa vie.

Le Baptême du Christ est une peinture à l'huile, et c'est le premier point sur lequel il faut insister. La peinture à l'huile, importée par Domenico Veneziano, était encore une grande nouveauté à Florence, et il semble que ce soit Verrocchio qui ait le premier compris toutes les ressources de ce nouveau procédé. *Le Baptême du Christ* va nous montrer les recherches de Verrocchio dans cette manière de peindre, qui présentait encore aux Florentins tant de difficultés, parce qu'ils n'avaient pas l'expérience des artistes du nord dans l'art de composer les couleurs,

de préparer les huiles et de rendre les effets de clair obscur[1].

Le Baptême du Christ est une œuvre de recherches, de tâtonnements, dont les différentes parties sont de qualité inégale, où il semble que nous pouvons suivre l'évolution de la manière du maître, s'élevant de la figure sèche de saint Jean-Baptiste aux modelés précis du Christ et aux merveilleuses souplesses des têtes d'anges (Pl. p. 101).

En examinant ce tableau, il faut nous rappeler ce que dit Vasari de la méthode de travail si lente de Verrocchio, qui laissait reposer ses œuvres pour les reprendre plus tard, se délassant de ses travaux de sculpture par des travaux de peinture, que souvent il laissait inachevés.

Le groupe principal du *Baptême* a été certainement conçu le premier et, des deux figures qui le composent, on doit tenir le saint Jean pour la première à laquelle il ait travaillé. C'est une figure très expressive, tant par l'acuité du regard que par la vivacité de l'attitude, mais c'est surtout une figure où Verrocchio a voulu préciser le dessin des nus, des bras, des jambes et des mains. Son amour de la nature, et sa volonté de lui être fidèle, s'affirment dans le dessin de ces formes, dont la maigreur est si patiemment étudiée. Le bras baissé, notamment, et

1. Les préparations du *Baptême du Christ* ont été faites *a tempera*, mais les parties les plus fines du modelé sont peintes à l'huile.



Cliché Alinari.

DEUX ANGES. DÉTAIL DU « BAPTÊME DU CHRIST ».

Académie des Beaux-Arts, Florence.

la main qui tient la croix, semblent comme des préparations anatomiques. Il est permis de croire que le maître, dans cette exagération des fibres et des veines saillantes, ne voyait qu'un dessous; un travail ultérieur devait mettre un peu de chair sur ce squelette. Par comparaison avec toutes les autres figures du tableau, non seulement les formes sont ici trop dures et trop raides, mais l'exécution est plus pénible et moins achevée.

Du saint Jean-Baptiste au Christ le changement est tel qu'on se croirait en présence de l'œuvre d'un autre artiste. Sans doute, Verrocchio est encore loin d'avoir trouvé la belle figure du Christ de *l'Incrédulité;* nous sommes évidemment ici à la première période de sa vie, mais déjà on voit apparaître la recherche de la tendresse dans le regard du Christ, dans l'attitude générale du corps, dans la position des mains, unies dans un mouvement d'humilité, de reconnaissance et de prière. Cette figure nous dit que l'art de Verrocchio sera un art plus tendre et plus délicat que puissant.

Et c'est là, en effet, un des grands changements qui marquèrent la seconde moitié du xve siècle. Pour s'en rendre compte, il suffit de comparer le *Baptême* de Verrocchio au *Baptême* de Piero della Francesca[1], où nous voyons un Christ noble, grave, impassible, tout concentré en soi-même, dont tous les traits produisent une impression de saisissante grandeur.

1. National Gallery de Londres.

Il n'y a jamais eu de pensée plus haute, et l'on comprend que, de nos jours, Puvis de Chavannes, dans son ardent spiritualisme, ait préféré ce maître à tous les autres.

Verrocchio, au contraire, se montre ici un peu maniéré dans sa recherche de la grâce. Le mouvement de la jambe relevée est peu intéressant; il semble que Verrocchio ait été trop esclave des lignes que lui donnait son modèle. Mais aussi, quel motif difficile que *le Baptême du Christ!* Comment, avec une figure d'homme nu, donner l'idée du Dieu chrétien? L'art chrétien a toujours mieux réussi à incarner son idéal dans des figures vêtues, à l'encontre de l'art grec, qui trouvait naturellement le sien dans la nudité des corps.

Mais, toutes ces réserves indiquées, il nous faut reconnaître que cette figure a une qualité qui lui donne un prix exceptionnel et en fait comme une date dans l'histoire de l'art italien. C'est par elle que Verrocchio se sépare de l'école des fresquistes, pour inaugurer un art nouveau, fait de la précision du dessin et de la finesse du modelé. La tête du Christ, les bras, les mains, la poitrine, surpassent sur ce point tout ce qui avait été fait jusqu'alors.

Le groupe des anges (Pl. p. 105) a été terminé le dernier et, dans ce groupe, l'ange de gauche marque le plus haut degré de perfection atteint par le maître dans cet ouvrage. La tête de cet ange est si différente par son exécution des autres parties du tableau, qu'il

est impossible de ne pas en être surpris. Il suffit de regarder la chevelure, aux longues boucles frisées ; on ne trouve rien de pareil ni dans le saint Jean, ni dans le Christ, ni dans l'ange de droite, dont la chevelure est moins soignée, avec des mèches en désordre. Cet amour des grandes chevelures bouclées est une des caractéristiques des travaux de la maturité de Verrocchio.

Par comparaison avec les autres parties du tableau, il y a un progrès sensible dans la technique et dans le modelé des chairs. Le modelé excellent, mais encore un peu dur, de la figure du Christ s'est assoupli, les teintes sont plus variées, les passages en sont plus délicats, les touches plus fondues. Jamais en Italie on ne peindra mieux.

Il faut aussi admirer la grâce de ce visage, la forme des traits et la délicieuse expression du regard, tourné vers le ciel.

Mais pour louer cette figure, on ne doit pas déprécier celle de l'autre ange. Il n'y a pas ici une de ces oppositions qui doivent nécessairement faire admettre qu'un même artiste n'a pu les faire toutes les deux, comme le suppose Vasari. Si elles diffèrent sur certains points, elles présentent néanmoins de nombreuses analogies. C'est le même sentiment, la même tendresse, la même vision fidèle de la nature. Seulement, l'ange de droite est exécuté avec moins de perfection ; mais il eût suffi de marquer avec moins de force le trait des paupières, il eût suffi de détailler

quelques mèches blondes de la chevelure, pour que les deux figures prissent le même caractère de beauté.

Ceci dit, il faut essayer de discuter l'opinion de Vasari, car c'est ici un des points essentiels des études sur l'art de Verrocchio :

> Dans cette œuvre, dit Vasari, Léonard de Vinci, encore jeune, peignit de sa main un ange qui était supérieur à toutes les autres parties du tableau ; ce que voyant, le Verrocchio renonça désormais à cet art de la peinture dans lequel il s'était vu surpassé par un de ses apprentis.

Je ne crois pas qu'aucune phrase ait eu une influence plus tyrannique et plus fâcheuse, car elle a été le point de départ de tout un système aboutissant à méconnaître la valeur du prodigieux artiste que fut Verrocchio.

Avant d'aborder le détail de la discussion, il faut bien constater, quelque respect que l'on ait pour Vasari, qu'il s'est souvent trompé ; et la critique doit toujours vérifier de très près ses affirmations.

Or, en ce qui concerne les peintures de Verrocchio, il est particulièrement mal renseigné. Après avoir cité la plus grande partie des sculptures de ce maître, et notamment *l'Incrédulité,* il écrit « qu'ayant reconnu qu'il ne pourrait plus acquérir dans l'art de la sculpture une plus grande renommée, il se tourna vers la peinture ». L'erreur est manifeste, car nous savons que Verrocchio, dès sa jeunesse, s'est occupé de peinture ; *le Baptême du Christ* est certainement une de ses premières œuvres.

D'autre part, lorsque Vasari dit que Verrocchio découragé cessa de peindre après *le Baptême*, il se trompe encore, car le maître fit des peintures pendant tout le cours de sa vie. Et Vasari lui-même, sans s'apercevoir de la contradiction, nous dit dans un autre passage que « Verrocchio ne se reposait jamais, travaillant tantôt à des peintures, tantôt à des sculptures, afin d'éviter par là le dégoût pouvant survenir par suite de l'application à un seul genre de travail ».

D'ailleurs, si l'on accepte pour vrai le texte de Vasari, il convient de l'interpréter justement et de ne pas en exagérer les conséquences. Ce texte ne s'applique pas au dessin de la figure d'ange, mais simplement à son exécution : « *Leonardo, allora giovanetto e suo discepolo, vi* COLORI *un angelo di sua mano* ». On ne saurait se tromper sur le sens très précis de ces mots ; il est impossible, même avec ce texte, — et on peut dire, surtout avec ce texte, — de ne pas supposer que Verrocchio a conçu et dessiné lui-même cette figure d'ange comme le tableau tout entier. Or, ce que la critique admire le plus, avec juste raison, c'est le dessin même de cette figure, son expression si tendre et si idéale.

En admettant que Léonard y ait travaillé, il faut en maintenir le principal mérite à Verrocchio et classer cette tête d'ange au nombre de ses plus exquises créations [1].

1. Dans ses annotations aux *Vies* de Vasari, Milanesi n'avait accueilli qu'avec grande réserve l'assertion de Vasari et

Nous aurons terminé notre analyse de ce tableau quand nous aurons parlé du paysage. Avant Verrocchio, sans doute, les peintres florentins s'étaient souvent intéressés au paysage et cette étude fut particulièrement chère aux prédécesseurs immédiats de Verrocchio, à Filippo Lippi, à Benozzo Gozzoli, à Baldovinetti, mais, pour la première fois, la *lumière* devient le sujet même du tableau; pour la première fois, l'artiste accorde une observation attentive à l'étude des valeurs, des dégradations de teintes, surtout à l'union des figures avec l'atmosphère. Par là ce tableau, sur ce point spécial, ouvre, on peut le dire, l'ère de l'art moderne.

III

LA MADONE DE PISTOIA

La *Madone* du Dôme de Pistoia était attribuée par la critique, sur la foi de Vasari[1], à un élève de Verrocchio, Lorenzo di Credi, jusqu'au jour où l'on

il avait fait cette ingénieuse remarque: « Comment peut-on croire avec tant de facilité que Verrocchio ait pu être si étonné en voyant l'ange peint par Léonard dans le tableau du *Baptême?* Ce ne devait pas être la première fois qu'il voyait ce dont Léonard était capable ». Je dois ajouter que cette opinion est de plus en plus devenue prépondérante dans les écrits qui ont été consacrés à Verrocchio au cours de ces dernières années.

1. Cette nouvelle erreur de Vasari nous prouve combien il était mal documenté pour ce qui concerne les œuvres de Verrocchio.

retrouva le document attestant que, non seulement l'œuvre avait été commandée à Verrocchio, mais qu'elle avait été à peu près terminée par lui-même vers l'année 1479[1]. Comparée au *Baptême,* elle nous montre Verrocchio dans toute sa maîtrise de peintre, et nous avons ainsi, dans ces deux œuvres, le début et l'aboutissant de son art (Pl. p. 113).

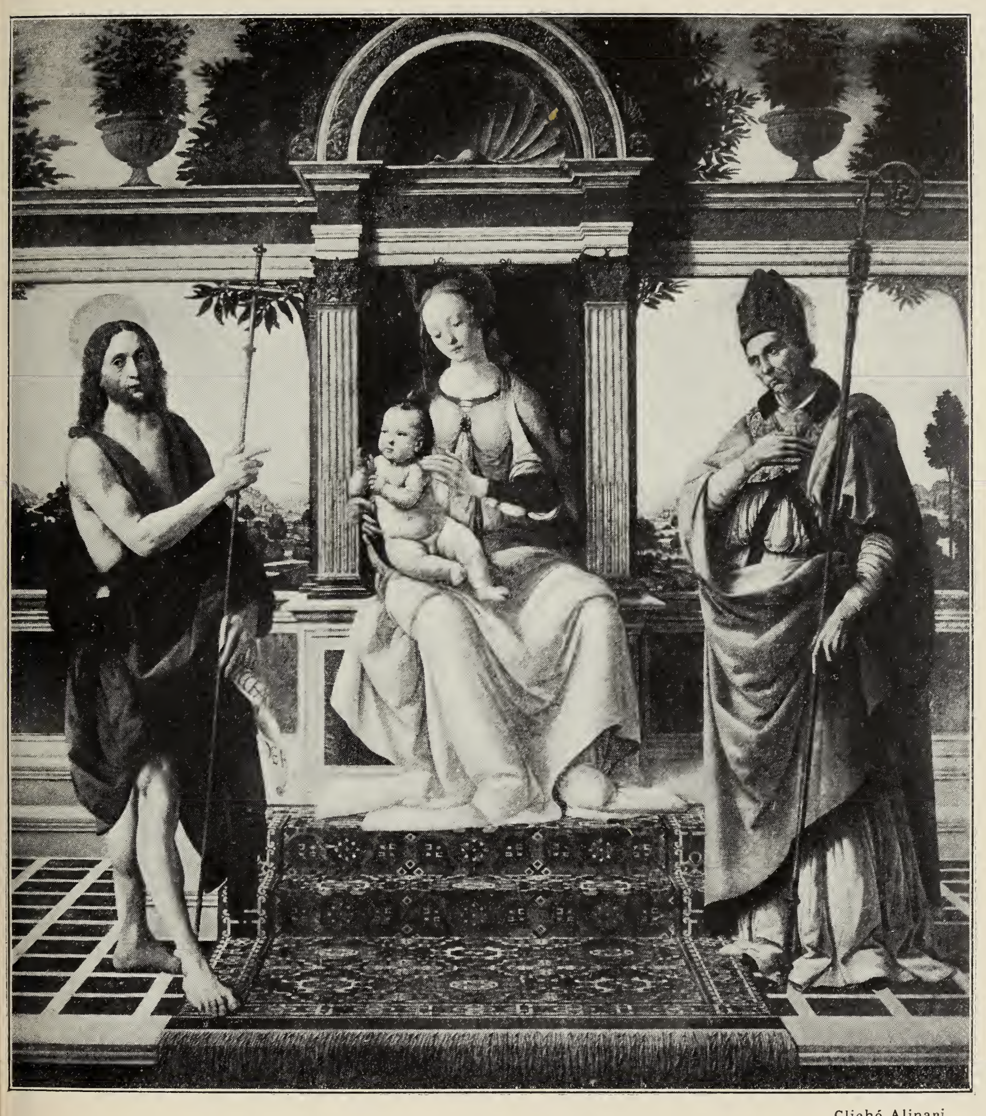
Ici, il s'agissait d'une *Madone,* de ce motif charmant qui plaisait tant au maître, et qui lui convenait bien mieux que le motif du *Baptême du Christ.* Dans cette Vierge, à l'attitude si tendre, nous retrouvons l'art délicieux que nous avons admiré dans la *Madone* de l'Hôpital. L'enfant, d'une ravissante beauté, est le type même de ces enfants que reproduiront, sans le modifier, les peintres florentins, et surtout Léonard et ses élèves de l'école milanaise. Comme dans l'Enfant de la *Madone* de l'Hôpital, c'est une irréprochable précision de dessin, une observation aiguë de la nature, le plus fidèle réalisme dans la reproduction des chairs grasses et souples ; c'est une savante maîtrise qui se plaît à accumuler les difficultés dans le rendu des raccourcis, c'est une vive sensibilité qui fait voir et aimer à l'artiste la bouche mignonne, les joues rondes, les cheveux soyeux, le regard si naïf et

1. *Andrea del Verrocchio in Pistoia*, par MM. A. Chiappelli et Alfredo Chiti (*Bolletino storico pistoiese*, fasc. 2, 1889). Avant la publication de ce document, Morelli, avec une rare sagacité, avait reconnu dans ce tableau l'art et la main de Verrocchio (*Kunstkritische Studien*, t. III, p. 37).

si ensorcelant des petits enfants. Et quel charme dans la pose des mains de la Vierge, dont l'une soutient délicatement Jésus, et dont l'autre s'approche de lui sans le toucher, toute prête à le retenir s'il venait à tomber! Geste délicieux des mères qui, chaque jour, donnent à leurs enfants un peu plus de liberté, mais qui sont toujours en éveil, gardiennes vigilantes de leurs chers et fragiles trésors.

Aux côtés de la Vierge se tiennent debout deux personnages, à gauche saint Jean, à droite saint Zénon. La figure de saint Zénon est particulièrement intéressante, car c'est une véritable statue, une statue telle que seul Verrocchio pouvait la concevoir; superbe de ligne et de beauté expressive, elle peut nous consoler de la perte de ces statues d'apôtres, qu'il avait faites sur la commande du pape Sixte IV. Sans le moindre mouvement factice, sans aucun de ces grossissements et de ces recherches anatomiques que la Renaissance va mettre à la mode, Verrocchio crée une figure d'un style irréprochable, qui égale en beauté le *Saint Matthieu* de Ghiberti.

Si Lorenzo di Credi, ce qui est probable, a aidé Verrocchio dans l'exécution de ce panneau, c'est en travaillant aux parties accessoires, telles que la robe de la Vierge ou les détails si minutieux du tapis, et peut-être aussi à la figure de saint Jean-Baptiste, figure un peu doucereuse, qui manque de ces accents d'énergie que Verrocchio lui eût sans doute donnés s'il l'avait achevée lui-même.



Cliché Alinari.

LA VIERGE ET L'ENFANT
ENTRE SAINT JEAN-BAPTISTE ET SAINT ZÉNON.
Dôme de Pistoia.

N'oublions pas de considérer l'architecture de ce tableau, le trône en marbre, terminé par une niche, les pilastres cannelés, l'entablement, la coquille : c'est le style même de Michelozzo dans toute sa finesse et sa sobriété. Ce style n'est plus conservé par les contemporains de Verrocchio, qui préfèrent les pilastres couverts d'arabesques et des architectures plus lourdes et plus compliquées. Le changement est très marqué déjà chez Ghirlandajo et chez Botticelli ; il l'est encore bien plus chez Lorenzo di Credi, à qui ce tableau n'aurait jamais dû être attribué, ne fût-ce qu'en raison du style des architectures.

Si nous comparons les architectures de Verrocchio avec celles qui avaient été peintes antérieurement sous l'inspiration de Michelozzo, celles des Madones de Fra Angelico par exemple, nous verrons que Fra Angelico place la Vierge dans un palais dont le fond est entièrement occupé par des architectures, tandis que Verrocchio, introduisant une très intéressante nouveauté, conserve les éléments essentiels du décor architectonique, — pilastres, corniches, trône, — mais supprime les murs : cela lui donne de belles ouvertures sur la campagne, lui permet de peindre de jolis paysages, et d'associer, d'exquise façon, le charme de la nature aux délicatesses de la plus fine ornementation sculptée.

Je signalerai enfin le soin extraordinaire avec lequel cette œuvre a été exécutée. Peu de tableaux

ont été finis aussi minutieusement, jusque dans les moindres détails. On remarquera en particulier le tapis, le plus étonnant tapis qu'ait peint un artiste italien, où le peintre a accumulé à plaisir toutes les difficultés du dessin, pour montrer son habileté à les résoudre. C'est bien l'œuvre d'un maître qui, dans sa jeunesse, s'était consacré si passionnément à l'étude des sciences, de la géométrie et de la perspective.

S'il fallait dire encore quelque chose pour montrer la valeur de *la Madone de Pistoia,* je conseillerais de la comparer avec les œuvres mêmes de Lorenzo di Credi, à qui on l'a si longtemps attribuée. Lorenzo est un maître charmant, mais monotone et peu inventif. Il n'ajouta rien d'essentiel à l'art de Verrocchio et passa toute sa vie à reproduire les motifs qu'il lui avait vu créer. Il continua l'art de son maître en l'affaiblissant, en lui enlevant ses caractères d'énergie, en accentuant ses caractères de douceur, pour les porter jusqu'à la mollesse. La *Vierge* du Louvre, une des plus belles œuvres de Lorenzo, est très inspirée de *la Vierge de Pistoia*, mais elle est bien loin d'avoir la même tendresse et la même vivacité de naturalisme : c'est ainsi que, dans son désir de mieux marquer le geste de bénédiction, Lorenzo étend outre mesure le bras de l'Enfant, et nous n'avons plus ce motif de Verrocchio, si intime et si vrai, où l'enfant esquisse à peine le geste, n'allant pas au delà de ce que ses forces lui permettent,

faisant un geste d'enfant et non de petit homme. Et combien plus gracieux étaient, dans *la Madone de Pistoia,* les deux bras vus en raccourci et les petites mains rapprochées l'une de l'autre ! A Pistoia, c'est Verrocchio qui parle ; à Paris, c'est Lorenzo qui imite, autant qu'il le peut, mais de bien loin, son illustre maître.

IV

LES DESSINS

Pour connaître Verrocchio comme peintre, auprès de ces deux tableaux, les seuls certains que nous possédions de lui, il faut placer ses dessins. Ils aideront à nous révéler le sens de ses recherches et son idéal. Ces dessins étaient célèbres. Vasari, qui est assez sévère pour Verrocchio, les a loués en des termes tout à fait exceptionnels :

> J'ai, dit-il, quelques dessins de lui faits avec beaucoup de patience et une remarquable intelligence, au nombre desquels il y a quelques têtes de femmes, charmantes par leur air gracieux et par l'arrangement de la chevelure, dessins que Léonard, en raison de leur beauté, imita toute sa vie [1].

Si l'on songe en quelle estime Vasari tenait Léonard, le considérant comme le créateur du style

1. « Sono alcuni disegni di sua mano nel nostro libro, fatti con molta pacienza a grandissimo giudizio ; infra i quali sono alcune teste di femina con bell' arie ed acconciature di capelli, quali, per la sua bellezza, Lionardo da Vinci sempre imitó. »

moderne, on comprendra l'extraordinaire importance de cet éloge. Ici, il ne nous présente plus Verrocchio comme un peintre incapable, connaissant moins bien son métier que les apprentis de son atelier ; il ne dit plus que le jeune Léonard a inspiré à son maître ses plus belles créations ; ces admirables figures de femmes, avec la distinction de leurs traits, la coquetterie de leurs atours, surtout la beauté de leur regard et la finesse de leur sourire, c'est Verrocchio qui les a créées, et elles pourront servir de guide à Léonard lui-même pendant toute sa vie.

Les dessins de Verrocchio que nous possédons encore sont malheureusement très rares, mais les trois ou quatre que nous pouvons lui attribuer avec une presque certitude suffisent à justifier les éloges de Vasari.

C'est d'abord la *Tête d'ange* des Uffizi, où nous trouverons le type de visage qu'il a préféré (Pl. p. 121). C'est une tête ronde, aux joues pleines, qui contraste avec les traits allongés chers à Botticelli. Le nez est court et un peu gros vers les narines ; les paupières sont grandes et saillantes, les lèvres fortes, et la tête est encadrée d'une longue chevelure à boucles frisées. L'expression est d'une grande douceur, sans tristesse ni mélancolie. Peut-être sommes-nous ici à une période encore peu avancée de la vie du maître, au moment où il crée le *David* et les anges du Baptême, figures charmantes, qui sont empreintes du même caractère de vie calme et heureuse.

Il faut également attribuer à Verrocchio la *Tête de femme* du British Museum ; l'œuvre est plus tardive sans doute : nous y trouvons le même type général, — même attitude penchée, même rondeur de la tête, même bouche et mêmes paupières, — mais la pensée est devenue plus profonde, le sentiment plus intense. Le regard méditatif, les lèvres un peu serrées, donnent à la figure ce caractère particulier de beauté subtile et mystérieuse qui va devenir la caractéristique de l'art de Léonard. Ce dessin a été considéré comme une des plus belles œuvres de ce dernier maître, jusqu'au jour où Morelli en a revendiqué l'attribution pour Verrocchio, attribution que personne ne songe plus à contester (Pl. p. 125).

Nous avons enfin quelques croquis de petits enfants du musée du Louvre qui sont certainement de Verrocchio. Ils nous montrent avec quelle sûreté de main, avec quelle fermeté et quelle simplicité il dessinait d'après nature.

Ces trois dessins sont les seuls qu'ait retenus, comme étant de Verrocchio, M. Berenson dans son beau livre sur les dessins des maîtres florentins[1]. Toutefois, parmi les nombreux dessins qui sont classés dans l'école du maître, il en est un qui me paraît avoir une importance exceptionnelle. C'est une *Tête de femme* du musée des Uffizi, qui a été attribuée à Léonard et que Morelli considère comme une copie flamande d'après un original de Verrocchio. Peut-

1. *The Drawings of the Florentine Painters.* Londres, 1903.

être le dessin, en raison de la dureté de certains traits, doit-il être tenu pour une copie plutôt que pour un original ; je ne sais ; mais il me paraît difficile de ne pas y voir plus que dans tout autre l'esprit et l'art de Verrocchio. C'est lui qui a dessiné avec tant de soin, autour de ce charmant visage, le réseau des jolies mèches de cheveux bouclés, qui les a délicatement tressés, entremêlant aux frisures et aux tresses les bijoux, les rubans et les voiles légers. Là vraiment nous trouvons ce type de figure *con bel' aria ed acconciatura di capelli,* dont parle Vasari (Pl. p. 129). A défaut de toute peinture, ces dessins suffiraient à nous dire ce que fut Verrocchio comme chantre de la grâce et de la beauté.

V

L'ANNONCIATION

En possession de ces données, connaissant Verrocchio par ses nombreuses sculptures, par ses peintures du *Baptême du Christ,* de *la Madone de Pistoia* et par ses dessins, nous pouvons aller à la découverte et tenter de déterminer les tableaux qu'il semble logique de lui attribuer.

Je vais tout de suite au plus important de tous, à *l'Annonciation* des Uffizi. Je n'ai pas l'intention, dans ce livre, de discuter longuement toutes les peintures qu'on donne à Verrocchio, mais ici la question

est si capitale, elle entraîne de telles conséquences, qu'il convient de l'examiner d'une façon aussi approfondie que possible (Pl. p. 133 et 141).

Lorsqu'on étudie une œuvre d'art et que l'on rencontre de grandes difficultés pour découvrir le nom de son auteur, il est des recherches préliminaires que l'on peut faire, semblables à des travaux d'approche. On doit tout d'abord se rendre compte de sa valeur. Il est permis à la critique de ne pas toujours reconnaître l'auteur d'une œuvre d'art, mais elle ne devrait pas se tromper sur la qualité de cette œuvre. Ici, aucune hésitation n'est possible et tout le monde s'accorde pour affirmer que *l'Annonciation* des Uffizi est une œuvre d'une très grande beauté.

Quand la valeur d'une œuvre d'art est déterminée, il faut en fixer la date. Toutes les époques ont des caractères propres, qui ne permettent pas de les confondre entre elles.

L'Annonciation est de traits si nets, si particularisés, soit par la composition, soit par la facture, qu'il semble qu'on ne puisse se tromper en la classant dans la décade de 1470. C'est le style précis et minutieux des maîtres qui ont précédé immédiatement Botticelli et Ghirlandajo. C'est leur art de draper les figures, de dessiner les mains, d'ordonner le paysage, de détailler les fleurs et les brins d'herbe et de ciseler de jolis motifs de sculpture.

Si l'on est d'accord sur la date à donner à cette peinture, il semble que, pour son auteur, on ne

puisse plus hésiter qu'entre deux noms, Verrocchio et Léonard ; et si la critique hésite encore entre eux, il faut reconnaître qu'elle a déjà singulièrement restreint le champ de ses recherches. C'est beaucoup qu'elle soit arrivée à écarter des noms tels que celui de Ridolfo del Ghirlandajo, maître du XVI[e] siècle, que proposait Morelli.

Le catalogue des Uffizi et la généralité des écrivains attribuent cette œuvre à Léonard. Il me paraît plus logique de l'attribuer à Verrocchio, comme M. Berenson a, le premier, proposé de le faire. En analysant les diverses parties de cette œuvre, j'essaierai d'indiquer successivement les divers arguments qui plaident en faveur de l'attribution à Verrocchio.

L'Annonciation a toujours été un des sujets préférés de l'art chrétien, et il était bien fait pour plaire aux Florentins du XV[e] siècle, à ces artistes qui s'intéressent par dessus tout à la tendresse des sentiments et à la beauté des formes. Quel motif plus séduisant que celui qui met en scène un beau jeune homme s'agenouillant aux pieds d'une femme ?

Les artistes chrétiens, et à leur tête Fra Angelico, empruntant leurs modèles aux chastes recluses des cloîtres, ont dit tous les sentiments d'humilité et d'obéissance que peut éprouver la Vierge Marie. L'élève de Fra Angelico, Filippo Lippi, commence à modifier le motif en insistant complaisamment sur la beauté de l'ange et de la Vierge.

Avec Verrocchio, le motif tend de plus en plus à



Tête d'ange.

Dessin au crayon noir. — Musée des Offices, Florence.

perdre son caractère religieux. Ce n'est plus l'humble Marie qui s'incline, muette d'étonnement, à l'annonce du miracle céleste, c'est une reine aux pieds de laquelle se prosterne un adorateur, une reine parée de tous les dons de la vie : jeunesse, beauté, richesse. Elle est devant nous, non pas confinée au fond d'un cloître, dans une ardeur de foi religieuse, mais toute ornée de riches atours, devant son palais, au milieu d'un parterre couvert de fleurs, près de son prie-Dieu, merveille artistique ciselée pour elle : c'est une princesse, une grande dame florentine, qui, gentiment, quitte sa lecture et regarde droit devant elle, sans manifester aucune surprise à la vue de cet ange prosterné à ses pieds. Elle écoute les paroles du messager céleste : « Je vous salue Marie, pleine de grâce ». Mais elle ne répond pas : « Je suis la servante du Seigneur », elle n'abaisse pas ses beaux yeux limpides, elle ne courbe pas la tête : rien ne l'étonne de ce qu'on peut lui offrir. Elle est la reine du monde et elle reçoit l'ange du ciel comme une Médicis reçoit les ambassadeurs qui viennent lui offrir un royaume.

Elle est belle et elle est heureuse : c'est une jeune fille à l'aurore de la vie, dont aucune inquiétude n'a effleuré l'esprit, dont aucun trouble n'a remué le cœur. Comparée à d'autres types de femmes, aux Vierges de Botticelli et de Léonard, elle nous frappe par le calme de son âme. Botticelli, plus ému, plus violent, ne peut se contenter de formes aussi simples ; Léonard, plus subtil, dit les tourments de sa pensée

et met sur le visage de ses Vierges une mélancolie que Verrocchio ne connaît pas.

La figure de l'ange conserve chez Verrocchio son type traditionnel, mais avec quelques légers changements. Il n'y avait pas ici à modifier l'idée. C'est toujours un ange, mais c'est surtout un jeune homme qui rend hommage à la beauté de la femme. Il s'agenouille devant Marie, mais il ose la regarder et le motif de l'Annonciation tend à devenir non seulement un poème d'humilité, mais un poème d'amour.

Ce qu'il faut marquer dans cette attitude de l'ange, qu'il s'incline devant la mère du Christ ou devant la beauté d'une femme, c'est l'ardeur de son respect, c'est le servage de l'adorateur, c'est le prestige de la femme; et ici Verrocchio, pour rendre plus frappante cette idée, a imaginé une disposition à laquelle nul n'avait pensé avant lui. Par une merveilleuse intuition d'artiste, il a compris quel effet saisissant pouvait résulter du fait de la distance établie entre les deux personnages. Seul de tous les maîtres qui ont traité le motif de *l'Annonciation*, il a vu que ce devait être un *motif en largeur* et que rien ne pouvait mieux marquer le respect, la vénération de l'ange, que de le placer très loin de la Vierge, comme s'il trouvait peu respectueux de s'approcher d'elle[1].

1. Dans la petite *Annonciation* du musée du Louvre, le panneau est de même très allongé; mais le sens de cette

Le style du paysage rappelle les œuvres exécutées vers 1470. Verrocchio reproduit, dans le lointain, des arbres tels qu'on les taillait dans les villas florentines ; et il ne serait pas surprenant que nous ayons dans ce tableau la représentation d'un jardin d'une des villas de Lorenzo de Médicis, peut-être de cette villa de Carregi, pour laquelle Verrocchio fit la fontaine avec *l'Enfant au dauphin*. Après 1480, les artistes, Botticelli et Léonard, par exemple, ne se contenteront plus de représenter les arbres au dernier plan, ils les rapprocheront pour pouvoir étudier avec plus de détail les feuilles et les branches[1].

Il est pourtant une partie du paysage qui n'est pas florentine, c'est le fleuve, avec ses navires, son port, les montagnes qui le dominent. Il y a là quelque chose d'anormal, car ni un grand fleuve, ni une partie de mer ne se voient de la terrasse d'une villa

forme est perdu. L'artiste, au lieu de laisser un grand espace entre les deux personnages, met cet espace sur les bords du cadre, ce qui est un contre-sens, un arrangement sans signification et sans beauté. Dans aucun cas on ne devra considérer cette *Annonciation* du Louvre comme antérieure à celle de Florence. C'est une imitation faite dans l'atelier de Verrocchio, une œuvre de faible valeur où l'on remarque bien des fautes de dessin ; par exemple, dans le nez de la Vierge, qui est trop fort, ou dans les yeux, qui sont trop éloignés l'un de l'autre. Si elle est de Léonard, comme la critique actuelle le suppose un peu témérairement, il faudrait la tenir pour une œuvre de sa première jeunesse, très inférieure à tout ce qu'il a fait dans la suite.

1. Léonard, *Adoration des Mages;* Botticelli, *le Printemps*.

des Médicis et, d'autre part, cette représentation de la mer est vraiment illogique dans la scène de l'Annonciation. De fait, c'est la première fois qu'on voit une vue de la mer associée au motif de l'Annonciation. Il n'y a à cela qu'une explication, ce me semble, c'est que Verrocchio voulait utiliser les études qu'il avait faites pour *le Baptême*. Dans le motif du *Baptême*, le fond est nécessairement occupé par un fleuve. Verrocchio qui avait de nombreuses et belles études sur ce sujet, voulut sans doute les reprendre et les reproduire plus belles ; il fit œuvre d'artiste, sans se préoccuper de ce qu'il y avait d'irrationnel dans son décor. Nous sommes en pleine Renaissance, et bien loin des scrupules de pieuse exactitude des artistes du moyen âge.

On peut citer encore, dans cette œuvre, divers détails très caractéristiques de l'art de Verrocchio : les longs cheveux bouclés de l'ange et de la Vierge, le soin avec lequel les mains sont étudiées, l'écartement des doigts — et, en particulier, le petit doigt soulevé, — les plis de la robe de la Vierge, le manteau relevé sur le siège, comme dans les *Vertus* du monument Tornabuoni ; la manche de l'ange, bouffante et serrée par un nœud près de l'épaule, comme dans les anges du monument Forteguerra.

Enfin, un dernier détail doit fixer notre attention et va nous fournir un argument nouveau en faveur de l'attribution de *l'Annonciation* à Verrocchio : c'est le prie-Dieu de la Vierge, tout couvert d'ornements



Tête de femme.

Dessin au crayon noir. — British Museum (collection Malcolm).

sculptés. Songeons que les maîtres nés après Verrocchio négligeront la représentation de ces ornements et que Léonard n'en dessinera jamais. Remarquons, en outre, combien ces parties sculptées ont ici d'importance ; cela est déjà une probabilité pour que le tableau soit l'œuvre d'un peintre qui était en même temps un sculpteur. Mais la force de l'argument grandit, lorsque nous constatons que le motif reproduit sur le prie-Dieu n'est autre qu'un motif de Verrocchio, celui qui décore le sarcophage dans la tombe de Pierre de Médicis ; c'est la même disposition de la patte de lion surmontée de feuilles d'acanthe ; seulement, dans la tombe de Pierre de Médicis, les ornements étaient placés aux deux extrémités du sarcophage ; ici, dans ce prie-Dieu étroit, ils se sont trouvés rapprochés et il a fallu créer de nouvelles formes décoratives pour donner de l'unité au petit monument. Avec un art consommé, les deux motifs ont été reliés l'un à l'autre par des tiges enroulées se terminant par une fleur; une belle guirlande a été attachée aux volutes du sommet ; enfin, une coquille a rempli l'espace resté vide dans le haut. Nous ne sommes pas ici en présence du travail d'un peintre copiant le motif d'un sculpteur ; c'est une œuvre originale, une véritable création d'architecte. En mettant un tel bijou dans son œuvre, c'est comme si Verrocchio l'avait signée.

VI

LES MADONES

La Madone à l'œillet, du musée de Munich, parmi toutes les Madones d'attribution douteuse, me paraît être celle qui présente au plus haut degré les caractères de l'art de Verrocchio. On y retrouve le type favori du maître, le visage rond, les joues larges, le front élevé, les yeux baissés aux lourdes paupières et l'arrangement si caractéristique de la chevelure. Il y a une grande analogie entre cette tête et le dessin de Londres, dont il a été question plus haut[1], surtout dans la forme de la coiffure. La main de la Vierge est très belle, avec des mouvements précieux des doigts et des raccourcis difficiles. Mais l'Enfant surtout, avec ses chairs potelées, ses fines jointures, le raccourci des jambes, la torsion du corps, le mouvement de tous les membres, l'élan des bras et la variété dans la position des doigts, représente l'art même créé par Verrocchio (Pl. p. 149).

On remarquera le joli motif naturaliste de la mère cherchant à distraire son enfant en lui tendant une fleur dont il s'efforce de s'emparer. Qui de nous n'a observé, comme une des premières manifestations de la vie, cet élan des petits êtres, qui les porte à saisir tout ce qu'ils voient, et qui exprime leur

1. Voir p. 117.

désir et leur besoin de tout connaître ? Nous sommes les premiers à provoquer ce geste qui cause à notre cœur paternel un plaisir toujours nouveau ; nous aimons à leur présenter des objets qu'ils ne connaissent pas encore, pour jouir de l'émotion qui fait frémir tout leur corps, agiter leurs jambes et tendre leurs bras, aux gestes incertains, quand ils s'essaient à saisir l'objet nouveau qui s'offre.

Je ne sais pas de Madone où ce geste soit traduit avec plus de vérité et de science que dans celle de Munich ; et ce charme de l'enfance, joint à la noblesse du visage de la mère, nous oblige à prononcer, devant cette œuvre, le nom de Verrocchio.

De tous ses élèves, un seul aurait été capable de créer un tel chef-d'œuvre, c'est Léonard de Vinci. Plusieurs critiques le lui ont, en effet, attribué, mais je ne crois pas que Léonard se soit jamais assimilé d'une façon si absolue l'art de son maître. J'imagine que, dès ses premières œuvres — dont il est si difficile de parler, puisque nous n'en connaissons aucune qui soit certaine, — il a dû montrer quelques traits personnels. L'œuvre est trop exclusivement liée à l'art de Verrocchio, pour qu'on puisse l'attribuer à un autre.

Comme détails secondaires, je citerai le bijou ovale, composé d'une pierre fine entourée de perles, exactement semblable à celui de la *Madone de l'Hôpital* et de la *Madone de Pistoia*, et surtout la robe, toute pareille à celle de la *Madone de Pistoia*, bordée

d'un galon autour de son échancrure, et laissant voir un vêtement de dessous décolleté et légèrement entr'ouvert.

Un dernier point, enfin, a ici une véritable importance : le style de l'architecture. Nous sommes dans un palais florentin ; on peut même préciser davantage, nous sommes dans le palais construit par Michelozzo pour Cosme de Médicis. Les fenêtres qui occupent le fond du tableau peuvent être, en effet, très nettement reconnues : ce ne sont plus les fenêtres à une seule baie de Brunelleschi, les fenêtres du palais Pitti, du palais de la Parte Guelfa, ou de la chapelle Pazzi, et ce ne sont pas encore les fenêtres d'Alberti et de Rossellino qui, au palais Ruccelaï de Florence, et au palais Piccolomini de Sienne, mettent une architrave sur les chapiteaux. C'est le style particulier de Michelozzo, tel que nous le voyons au palais Médicis et dans la cour du Palais-Vieux. Verrocchio, ami de Michelozzo et de Laurent le Magnifique, a placé cette Madone dans le palais même de ce prince et il a reproduit, avec le soin le plus scrupuleux, les fenêtres géminées, avec leurs colonnettes élancées, leurs chapiteaux décorés de rainures et la retombée des arcs sur les pilastres latéraux. Cet amour des architectures est un des rares traits de Verrocchio qui n'aient pas été conservés par Léonard.

Si cette Vierge rappelle très étroitement l'art de Verrocchio, il faut cependant reconnaître que, dans son exécution, elle est loin d'avoir la beauté de *la*



Tête de femme.

Dessin au crayon noir. — Musée des Offices, Florence.

Madone de Pistoia et de *l'Annonciation.* Il serait donc possible que le tableau, après avoir été dessiné par Verrocchio, ait été exécuté par un de ses élèves, ou bien encore qu'il ne soit que la copie d'un original perdu.

Une intéressante *Madone* du musée de Berlin, où la Vierge tient assis sur ses genoux l'Enfant Jésus qui lui tend les bras, se rapproche du style de Verrocchio par la vivacité du mouvement et des expressions, mais elle est vraiment de qualité trop inférieure pour être attribuée à ce maître. Lui qui observe les mains avec tant de soin et qui s'applique toujours à varier la position des doigts, il n'a pas dû dessiner ces deux mains trop semblables, et dont les doigts s'écartent avec une symétrie si régulière qu'elle fait sourire.

La Madone aux anges de la National Gallery est une œuvre beaucoup plus belle, mais, quoique se rattachant à l'art de Verrocchio, elle ne doit pas lui être attribuée. C'est bien son style que nous admirons dans cette exquise figure de Vierge, au port si noble, à l'expression douce et profonde, à la coiffure artistement ornée, et c'est sa tendresse que nous retrouvons dans le petit enfant qui approche la main de sa bouche pour envoyer un baiser à sa mère. Toutefois, l'œuvre n'est pas assez parfaite pour être du maître lui-même. L'Enfant Jésus est maladroitement placé ; les jambes ont une position trop symétrique, le dessin des nus est insuffisant.

L'œuvre est assurément d'un des plus habiles

et des plus fidèles élèves du maître. Si, comme on l'a supposé, elle est de ce Francesco Botticini, inconnu jusqu'à ces derniers temps, et auquel on attribue tant de beaux tableaux qui passaient pour des Botticelli ou des Filippino Lippi, telles que *l'Assomption* de la National Gallery ou *la Vierge aux roses* du Palais Pitti, cet artiste mériterait d'occuper une très grande place dans l'art italien[1].

Le musée de Berlin possède une *Madone* tenant l'Enfant Jésus debout devant elle, qui est aussi une très belle œuvre et qu'il faut sans doute attribuer au maître qui a peint *la Madone aux anges* de Londres.

Dans l'*Histoire de la peinture en Italie*, MM. Crowe et Cavalcaselle citent et étudient un grand nombre de Madones qui ont des points de contact avec l'art de Verrocchio, mais il ne semble pas qu'aucune de ces madones puisse lui être attribuée.

VII

TABLEAUX DIVERS

Les motifs choisis par les peintres varient avec chaque époque et avec chaque pays. A eux seuls ils pourraient suffire à nous renseigner sur les caractères

1. Cette Madone a été achetée en 1857 comme une œuvre de Domenico Ghirlandajo. Plus tard, elle a été attribuée tour à tour à Piero della Francesca et à Pollauiolo. Aujourd'hui elle est classée parmi les inconnus de l'école florentine du xv[e] siècle.

généraux de l'art et sur le caractère même des diverses civilisations.

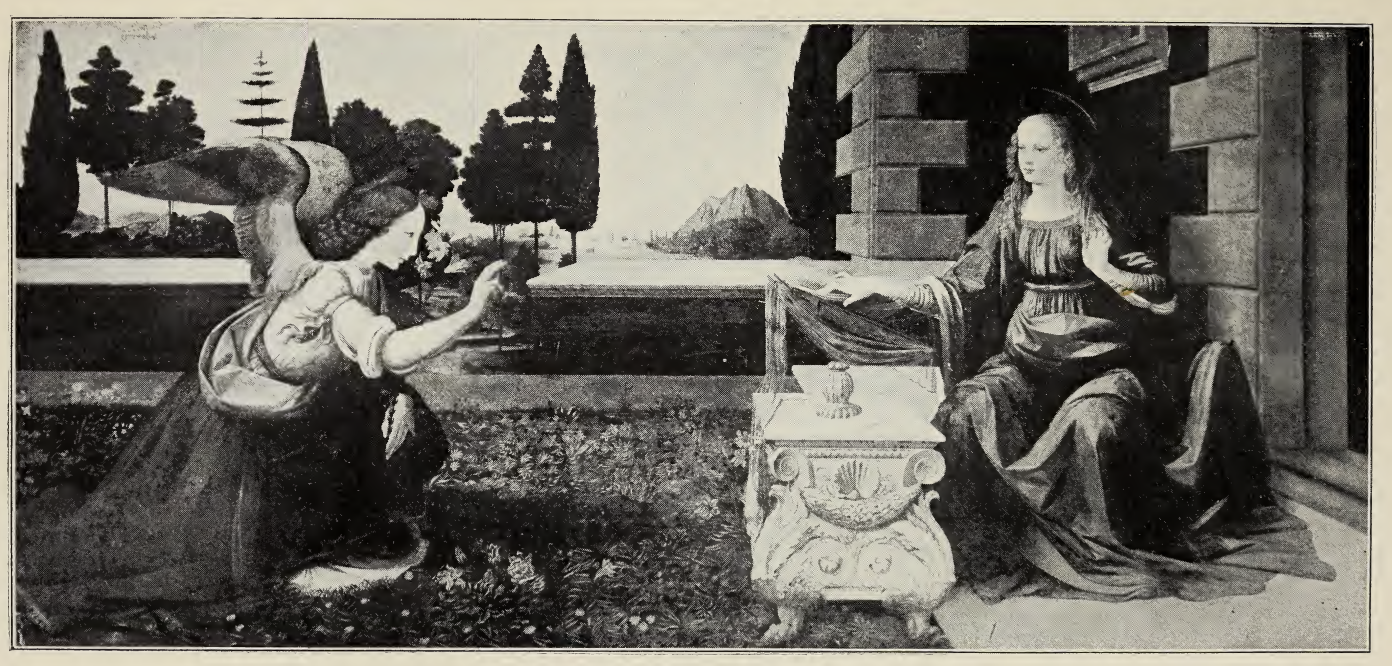
Le début du xve siècle, encore très profondément religieux, très grave dans ses pensées, se plaît aux représentations de la *Genèse* et de la *Vie du Christ*. Les artistes de la fin du xve siècle choisissent des motifs plus tendres : la représentation de la *Madone*, et les scènes de la *Vie de la Vierge*, ont toutes leurs faveurs. D'autre part, ils sont très épris des sujets empruntés à la vie réelle et ils aiment à introduire des personnages contemporains dans toutes les scènes religieuses. Ils furent ainsi tout naturellement conduits à s'intéresser de préférence aux motifs religieux qui pouvaient se rattacher à quelques faits de la vie florentine. C'est ce qui explique que le motif du *Voyage de Tobie* ait eu pendant quelque temps une si grande vogue. Au xve siècle, les riches Florentins avaient, par leurs maisons de commerce et leurs maisons de banque, des relations avec le monde entier. Pour gérer leurs comptoirs, ils envoyaient leurs fils à l'étranger ; c'est alors que l'idée leur vint, pour recommander leur fils à la protection céleste, de placer dans leurs chapelles des tableaux représentant le jeune Tobie voyageant avec l'envoyé du Seigneur. Ce motif avait ce rare avantage d'être en même temps religieux et réaliste, de permettre aux artistes de donner au jeune Tobie les traits de ce jeune homme qui quittait sa famille, et pour lequel on invoquait la protection des anges.

Pollaiuolo a traité ce sujet dans une œuvre admirable du musée de Turin où il se montre avec toutes ses qualités de précision, de force et en même temps d'élégance.

Le musée de Turin possède aussi un autre *Tobie* non moins célèbre, une œuvre exquise, très différente de l'art énergique de Pollaiuolo, plus fine, plus délicate et d'une coloration extrêmement adoucie. Par la simplicité des draperies, la forme allongée des personnages, le type mièvre; elle se rapproche étroitement de l'art de Botticelli.

A côté de ces deux tableaux, de type très défini, il en est quelques autres dont il n'est pas facile de déterminer les auteurs, mais qui ont avec l'art de Verrocchio de grandes analogies, et qui ont dû être exécutés sous son influence, par des maîtres sortis de son atelier.

Le *Tobie et les trois archanges* de l'Académie des Beaux-Arts de Florence est le plus significatif de cette série. L'influence de Verrocchio y est si grande que d'éminents critiques, tels que M. Bode, n'ont pas hésité à le lui attribuer. Mais il semble que MM. Crowe et Cavalcaselle ont définitivement résolu la question en prononçant le nom de Francesco Botticini. La comparaison du *Tobie* avec les *Anges* de Botticini, de la collégiale d'Empoli, d'un style très individuel, est tout à fait convainquante. Botticini adopte, pour son Tobie et ses archanges, les types de Verrocchio, les figures rondes, aux traits



Cliché Alinari.

L'ANNONCIATION.

Musée des Offices, Florence.

un peu forts, encadrées de longues chevelures bouclées. Le sentiment en est très doux, mais on n'y trouve pas la vivacité d'expression de Verrocchio, et cette froideur, cette immobilité des visages, suffit à écarter le nom de ce grand maître. Un trait particulier à Botticini est le style des draperies qui, collées par le vent, se moulent sur les jambes et se plissent d'une façon un peu monotone. Chez Verrocchio, les draperies sont plus flottantes, plus libres, plus variées et plus compliquées. Il faut enfin noter la prédilection de Botticini pour les étoffes brodées.

Un *Tobie* de la National Gallery peut être rapproché de celui de Florence. Les deux figures d'anges semblent copiées l'une sur l'autre, et le terrain est traité de la même manière avec de petits cailloux que séparent des touffes d'herbe. Les deux œuvres doivent être attribuées au même maître.

Nous savons que Verrocchio a peint des portraits[1], mais aucun n'a pu encore lui être attribué avec certitude. S'il en a peint, on peut supposer que, dans sa jeunesse, il a continué la tradition de ses prédécesseurs, surtout celle du grand portraitiste Piero della Francesca, dont il avait conservé le style précis,

1. Vasari ne cite pas de portraits de Verrocchio, mais l'inventaire dressé à sa mort par son frère Tommaso nous apprend qu'il fit le portrait de Lucrezia Donati, l'amante de Laurent le Magnifique (*Andrea del Verrocchio ai servizi de' Medicis*, par Corn. von Fabriczy. *Arch. stor. dell' arte*, 1895).

la finesse de modelé et la clarté de coloris. Par conséquent, si l'on trouve des portraits qui rappellent l'art de Piero della Francesca, mais qui semblent d'un style un peu plus avancé, on pourrait être conduit à les attribuer à Verrocchio. C'est ce que M. Berenson a fait pour le *Portrait de femme*, vu de profil, de la collection Poldi Pezzoli de Milan, précédemment attribué à Piero della Francesca.

D'autre part, Verrocchio, en avançant en âge, a adopté un style plus personnel, créant cette manière nouvelle qui servit de point de départ à Léonard de Vinci. Et la discussion que nous avons abordée, à propos des anges du *Baptême du Christ*, à propos de *l'Annonciation* et de *la Madone à l'œillet,* pourrait être reprise devant un *Portrait de femme* de la galerie Lichtenstein, à Vienne, que l'on a tour à tour attribué à Léonard et à Verrocchio. C'est une charmante tête de jeune femme au visage arrondi, délicatement encadré par les fines boucles de la chevelure. Au second plan, les feuillages légers d'un massif de genévriers servent de fond à la tête et, sur la droite, une échappée laisse entrevoir une rivière bordée d'arbres. C'est là pour nous, faute de points suffisants de comparaison, un problème difficile, mais il semble qu'on ne doit pas trop s'égarer en attribuant ce portrait soit à la jeunesse de Léonard, soit plutôt, selon mes préférences, à l'âge mûr de Verrocchio.



QUATRIÈME PARTIE

LES ÉLÈVES DE VERROCCHIO

I. Les Sculpteurs. — II. Les Peintres.

I

LES SCULPTEURS

Verrocchio, qui a joué un rôle si important dans l'école florentine, qui a créé tant d'œuvres admirables, n'a cependant pas été le chef d'une grande école de sculpteurs. Son art est comme l'aboutissant de toutes les recherches faites par les artistes du xvᵉ siècle, mais il semble disparaître avec lui.

Respectueux de la tradition florentine, Verrocchio avait suivi fidèlement les préceptes des grands maîtres, ses prédécesseurs, de Ghiberti, de Donatello, de Luca della Robbia. Il avait agi dans le même sens qu'eux, n'ayant eu d'autre volonté que de rester fidèle à la nature, de lui demander toutes ses inspirations et, en perfectionnant son art, de se rapprocher plus intimement d'elle.

Or, à la fin du XV[e] siècle, cette école de sculpture céda la place aux imitateurs de l'antiquité. Du vivant même de Verrocchio, Laurent de Médicis avait recueilli dans son palais ces collections d'antiques qui eurent tant d'influence sur l'art italien. Mais on se contentait alors d'admirer ces œuvres et de leur demander quelques rares conseils, presque toujours limités à des questions techniques ; on ne songeait pas encore à s'inspirer de leur esprit.

Ce sont les successeurs immédiats de Verrocchio qui créèrent l'école nouvelle, dont le caractère essentiel fut d'être inexpressive, de se désintéresser de l'âme pour n'étudier que les formes du corps.

Néanmoins, Verrocchio eut quelques élèves parmi les sculpteurs : le plus grand fut Léonard de Vinci.

La première œuvre importante de Léonard fut une sculpture, la statue équestre de Francesco Sforza, duc de Milan. Il y consacra seize années de sa vie et, à en juger par les récits des contemporains, l'œuvre devait égaler en beauté, sinon surpasser, le chef-d'œuvre de son maître, *le Colleone*. Malheureusement, cette statue, que Léonard ne put couler en bronze, fut brisée peu de temps après avoir été terminée, et nous ne la connaissons plus que par quelques croquis du maître. Depuis lors, Léonard ne fit plus aucune grande œuvre de sculpture; soit qu'il n'en ait pas eu l'occasion à Milan, où la sculpture était en moins grand honneur qu'à Florence, soit que la



Cliché Alinari.

La Vierge. Détail de « l'Annonciation ».

Musée des Offices, Florence.

mode du jour eût abandonné déjà l'école de Verrocchio pour favoriser les novateurs qui marchaient sur les traces de Sansovino et de Michel-Ange. Nous savons, il est vrai, que Léonard a exécuté quelques sculptures, mais aucune des œuvres qu'on a voulu lui attribuer, *la Discorde,* un *Saint Jean-Baptiste,* une *Madone* (toutes trois au South Kensington), ne me paraît être de sa main.

L'élève préféré de Verrocchio fut Lorenzo di Credi; il resta auprès de lui jusqu'à sa mort et l'aida dans la plupart de ses travaux de sculpture, et surtout dans les ouvrages en marbre. On est porté à lui attribuer un rôle prépondérant dans l'exécution du *Monument Forteguerra*, et peut-être faut-il reconnaître aussi sa main dans la *Madone* du Bargello et dans la *Madone* de la collection Quincy Shaw. Mais, après la mort de Verrocchio, il semble que Lorenzo di Credi ait renoncé à sculpter pour se consacrer entièrement à la peinture.

Je ne dirai rien d'Agnolo di Polo, que Vasari cite parmi les élèves de Verrocchio : il ne subsiste qu'une œuvre authentique de lui, une tête de *Christ* au lycée Forteguerra, à Pistoia.

Il convient, au contraire, de retenir le nom d'Orsino, le célèbre modeleur en cire. Vasari s'étend longuement sur le modelage en cire, nous disant comment cet art, qui était resté longtemps fort grossier, se développa et devint excellent entre les mains d'Orsino ; il ajoute que Verrocchio exerça sur lui une

réelle influence. Nous avons indiqué précédemment l'hypothèse qui ferait de la *Tête de cire* de Lille le fruit de la collaboration de ces deux maîtres.

A vrai dire, le seul élève de l'atelier du Verrocchio qui fit une carrière de sculpteur fut Francesco di Simone, dont les œuvres ont été parfois confondues avec celles de son maître. Ce n'est pas qu'il l'ait jamais égalé, mais il a passé sa vie à l'imiter. Dans ses principales œuvres, dans le *Monument Tartagni* et dans le *Tabernacle de Monteluce*, il le copie naïvement, sans apporter la moindre note personnelle et sans même chercher à dissimuler ses emprunts.

Ce n'est pas ici le lieu d'insister et de faire la preuve de toutes ces imitations, mais je voulais les signaler et indiquer en passant le parti qu'on en pourrait tirer : en étudiant les œuvres de Francesco di Simone, on trouverait peut-être des copies d'originaux perdus de Verrocchio, par exemple dans les Anges du tabernacle de Monteluce, ou dans les Anges et la Madone du Monument Tartagni.

Plus jeune que les artistes que nous venons de citer, Francesco Rustici a reçu les conseils de Léonard, mais peut-être aussi ceux de Verrocchio. Quoique les trois figures en bronze du Baptistère de Florence, représentant *la Prédication de saint Jean-Baptiste,* appartiennent à la haute Renaissance, néanmoins, par le caractère compliqué des draperies, par la précision du dessin, par la beauté de l'exécution en bronze, elles se rattachent à l'art de Verrocchio et

pourraient être considérées comme en étant, à Florence, la dernière manifestation.

L'atelier des della Robbia ne fut pas insensible à l'art de Verrocchio. Son influence est très visible, postérieurement à 1480, dans les œuvres d'Andrea, notamment dans *l'Annonciation* de l'Hôpital des Innocents, dans les Apôtres de la *Madone delle Carceri*, à Prato, et surtout dans ses Vierges où nous retrouvons le type même des petits enfants de Verrocchio.— Quant à Giovanni della Robbia, ce sont parfois de véritables copies qu'il fait des œuvres de Verrocchio, par exemple dans *l'Incrédulité de saint Thomas* du couvent des Quiete ou dans la *Madone* de la sacristie de Santa Croce.

Enfin, si Vasari cite, dans sa vie de Verrocchio, Benedetto Buglioni, qui, par son alliance avec la famille des della Robbia, connut le secret des terres cuites émaillées, c'est sans doute parce qu'il le considérait comme ayant subi, lui aussi, cette influence de Verrocchio qui fut si grande sur tous les membres de la famille.

Si nous sortons de Florence, il faut noter l'action exercée par Verrocchio à Venise, par suite du long séjour qu'il y fit depuis 1483 jusqu'à sa mort. Leopardi, surtout, qui l'aida dans la fonte de la statue équestre du *Colleone* et qui, plus tard, fit le piédestal du monument, se montre son fidèle disciple dans ses travaux décoratifs : particulièrement dans les bronzes de la chapelle Zeno, à Saint-Marc, et dans

les merveilleuses bases des porte-étendards de la place Saint-Marc, qu'on peut considérer comme étant, au point de vue de la décoration, la plus belle œuvre dérivée de l'art du maître florentin.

Nous l'avons dit, la venue de Michel-Ange mit fin à l'influence de Verrocchio. Sans nul doute, Michel-Ange sut faire son profit des perfectionnements apportés par le grand artiste. Plus que tout autre, il hérita de sa science : à une certaine époque, au début de sa carrière, dans la *Pietà* de Saint-Pierre de Rome, par exemple, il se montre, par le soin minutieux avec lequel il étudie les plis compliqués des draperies, véritable disciple du sculpteur de *l'Incrédulité,* mais cette ressemblance ne tarda pas à disparaître. Les modifications qu'il introduit dans l'art sont telles, qu'au lieu d'être considéré comme le successeur de Verrocchio, Michel-Ange doit être tenu pour l'initiateur d'un âge nouveau. Avec lui, c'est l'influence de l'antiquité qui triomphe ; c'est le nu, c'est l'étude du corps humain qui prend la place prédominante. Si, par suite de circonstances exceptionnelles, il reste encore, comme les sculpteurs du xv[e] siècle, un maître puissamment expressif, ses élèves ne gardent rien de l'émotion tragique qui anime son œuvre et ne retiennent de son enseignement que sa passion pour l'anatomie et les corps en mouvement. Au xvi[e] siècle, la Renaissance a définitivement accompli son œuvre et, en reléguant au second plan l'expression des pensées et des senti-

ments, elle a mis fin à cette grande école florentine qui, de Giotto à Léonard, avait brillé pendant deux siècles d'un incomparable éclat.

II

LES PEINTRES

Si Verrocchio n'eut qu'une faible action sur l'école de sculpture, il en exerça, par contre, une très importante sur les peintres.

La raison en est simple : à la fin du xve siècle, alors que les sculpteurs commençaient à imiter la statuaire antique dont ils avaient de nombreux modèles sous les yeux, les peintres, au contraire, ne connaissant pas de peintures antiques pouvant les influencer, gardaient encore leur originalité.

A cette époque, le centre de résistance à l'influence antique fut l'atelier de Verrocchio. C'est par ses élèves que la doctrine florentine se conserva à Florence et persista plus longtemps encore dans les pays situés au nord de l'Apennin, à Milan, à Parme et à Venise. Sur ce point, nous ne saurions invoquer de plus probant témoignage que celui d'Ugolino Verino qui, au début du xvie siècle, nous dit que tous les peintres subissaient l'influence de Verrocchio :

Nec tibi, Lysippe, est Thuscus Verrocchius impar
A quo, quidquid habent, pictores fonte biberunt.
Discipulos pœne docuit Verrocchius omnes
Quorum nunc volitat Tyrrhene per oppida nomen.

Aussi pour parler de tous ceux que Verrocchio influença, faudrait-il citer non seulement ses élèves proprement dits, mais encore presque tous les Florentins.

D'après Vasari, Verrocchio eut pour élèves le Pérugin, Lorenzo di Credi et Léonard.

Le premier, plus âgé que les deux autres, est certainement entré avant eux dans l'atelier de Verrocchio et en est sorti plus tôt; il n'y est pas resté très longtemps, et il quitta son maître avant qu'il eût produit ses œuvres les plus caractéristiques. C'est pour cela sans doute que les traits particuliers du style de son maître sont moins marqués chez lui que chez Léonard. Mais l'influence est néanmoins réelle : elle se manifeste dans la finesse du dessin et de l'exécution, dans la science de l'ordonnance, surtout dans la tendresse des expressions et la recherche de la beauté.

L'influence de Verrocchio avait d'ailleurs déjà pénétré dans l'école ombrienne par un artiste plus âgé que le Pérugin, Fiorenzo di Lorenzo, ainsi qu'on peut en juger par divers tableaux de ce maître, notamment par le retable de Pérouse daté de 1472, et par la *Madone* de Berlin datée de 1481.

Lorenzo di Credi, plus que tout autre, a subi l'influence de Verrocchio. Disciple soumis, il a la vénération de son maître, qui, pour lui, semble avoir fixé définitivement l'idéal de la beauté. Sans parler de tableaux tels que le *Baptême du Christ*, de San

Domenico, à Fiesole, ou de la *Madone* du musée de Naples, qui sont de véritables copies, on peut dire qu'il n'est pas une seule de ses œuvres où l'on ne retrouve quelque souvenir de Verrocchio. Dans ses Madones surtout, il reprend le thème créé par lui, s'inspirant de la grâce de ses têtes de Vierge, et s'attachant à l'étude des petits enfants qu'il observe avec le même souci de réalisme, avec la même préoccupation de rendre leurs chairs potelées et la vivacité de leurs mouvements.

Malheureusement, Lorenzo n'avait pas le génie d'un grand artiste ; son individualité n'était pas assez puissante pour qu'il créât un art personnel. Il imite son maître, il ne le continue pas. Il reproduit son art en l'affaiblissant, il n'y ajoute rien, il ne lui fait produire aucune de ses légitimes conséquences. Il est loin de valoir le Pérugin, et que dirions-nous si nous le comparions à Léonard !

Celui-là est vraiment le plus beau titre de gloire de Verrocchio. Par lui, son art va se continuer, grandir et se transmettre, non comme une œuvre froide et morte, mais comme un organisme vivant et plein de sève, qui s'épanouira en floraisons de plus en plus merveilleuses. Nous saisissons ici la loi la plus sûre des progrès de l'art. Pour devenir un créateur puissant et original, il faut d'abord avoir été l'élève fidèle d'un grand maître. Il faut, avec une confiante docilité, avoir appris avant de songer à créer. Les sillons que l'on trace sont d'autant plus profonds

que l'on continue ceux qu'un autre a commencé de creuser, et l'on réalise ainsi la vision de Pascal, qui considère l'humanité comme n'étant qu'un seul homme qui ne mourrait jamais et apprendrait toujours. Quel avantage ce fut pour Léonard de commencer sa vie en sachant tout ce qu'avait appris Verrocchio! Ce ne fut pas trop de deux vies successives pour atteindre à l'idéal de *la Cène,* de *la Joconde* et de la *Sainte Anne.*

Le Pérugin a connu Verrocchio trop peu de temps pour que l'empreinte ait pu être très profonde, et Lorenzo di Credi n'avait pas assez de personnalité pour pouvoir être autre chose qu'un imitateur. Chez Léonard, au contraire, l'âme même du maître semble revivre; il n'est pas un trait de son génie qui ne se retrouve chez l'élève. Pour parler de Léonard, pour dire l'étendue de son esprit, également tourné vers les sciences, la perspective, la géométrie, la mécanique, comme vers la musique, la sculpture ou la peinture, il n'y aurait presque rien à changer à tout ce que nous venons de dire de Verrocchio. Surtout comme peintre, Léonard est le disciple de Verrocchio. Il eut le même désir de perfection dans la technique, la même recherche de la beauté des formes et de l'expression des sentiments de l'âme.

A côté des artistes, qui ont fait leur éducation dans l'atelier de Verrocchio, il faut en citer d'autres sur lesquels il a agi indirectement.

Le plus intéressant est Filippino Lippi, qui devait d'autant plus aimer l'art de Verrocchio, qu'il y retrouvait le souvenir de l'art de son père. Sur un point particulier, la recherche du mouvement et l'étude de la complication des draperies, il est, plus que tout autre, son continuateur. La véritable évolution, l'aboutissant des recherches de Verrocchio en ce sens, se voit dans les fresques de la Trinité à Florence ou de la Minerve à Rome. Mais les exagérations de Filippino montrent ce qu'il pouvait y avoir de dangereux dans l'art de Verrocchio. Aussi est-il plus grand quand il sait rester plus simple, comme à la chapelle Brancacci, et que, sans effort, il crée ces œuvres d'une exquise tendresse, qui sont la *Vierge* de San Spirito, la *Vierge* des Uffizi et *la Vision de saint Bernard*.

Botticelli aussi ressemble à Verrocchio. Plus jeune que lui de quelques années, il a peut-être subi son influence, mais son génie est tel, son originalité est si grande, qu'il nous est impossible de supposer, entre lui et Verrocchio, les relations d'élève à maître. Vivant tous les deux à la même époque, dans le même milieu, héritiers des mêmes traditions, épris des mêmes nouveautés, ils sont les deux plus fidèles représentants de leur âge. Entre leurs mains, la beauté de la femme resplendit du même éclat, et les enfants se groupent souriants auprès de leurs mères, comme des fleurs sur l'autel de Marie.

Mais Botticelli, moins purement artiste que Ver-

rocchio, plus emporté par les tempêtes de la passion, est un voluptueux. Son art est moins simple ; chez lui, les ardeurs de l'âme, comme un vent d'orage, courbent et brisent les corps, et partout, dans ses œuvres, il y a cette tristesse qui est la compagne inséparable des joies de l'amour.

Nous avons eu l'occasion, à plusieurs reprises, de parler d'un maître peu connu, Francesco Botticini, dont on a si souvent confondu les œuvres avec celles de Botticelli et de Verrocchio, et qui semble avoir pris à tâche de réunir dans ses peintures la manière de ces deux maîtres. Nous n'y reviendrons pas, et nous citerons, sans insister, un autre artiste, plus inconnu encore, cet Amico di Sandro, cet ami de Botticelli, évoqué par M. Berenson, qui lui attribue tout une série d'œuvres où l'influence de Verrocchio ne saurait être méconnue.

Ghirlandajo, plus froid que Botticelli, moins passionné, épris d'idées plus grandes, et en même temps plus profondément réaliste, conserve la noblesse de Verrocchio et sa technique savante. Ses femmes, à l'attitude droite, au maintien digne, au regard calme et fier, sont les mêmes modèles que Verrocchio avait remarqués à la cour des Médicis.

L'influence de Verrocchio ne se limita pas à ses disciples ou à ses contemporains du xve siècle ; elle se prolongea dans le cours du siècle suivant, surtout dans les régions qui étaient restées indépen-

dantes du mouvement de la Renaissance, dans les régions du nord de l'Apennin. Pour trouver en effet les derniers échos de son art, il faut aller là où l'imitation de l'antique ne pénétra pas ; aussi ne sera-ce ni à Florence ni à Rome, mais dans le nord de l'Italie, que nous trouverons les derniers disciples du maître. Tandis qu'à Florence et à Rome, l'action de Michel-Ange et de Raphaël se substituait à celle de Verrocchio, Léonard transportait à Milan, intactes, les doctrines de son maître, et faisait naître cette admirable école des Luini, des Boltraffio, des Cesare da Sesto, des Gaudenzio Ferrari, des Sodoma, qui pendant un demi-siècle poursuivit le rêve de tendresse et de beauté des grands florentins du *quattrocento*.

Et cette influence de Verrocchio et de Léonard ne se limite pas au milieu milanais : nous la trouvons encore au XVIe siècle, à Parme et à Venise, et, plus tard encore, à Anvers et à Amsterdam.

Le Corrège pourrait-il se comprendre sans Léonard ? Verrocchio, Léonard, le Corrège, c'est une gradation logique et sans arrêt. Comme Léonard, le Corrège suit Verrocchio et fait un pas en avant. C'est chez lui le même amour de la beauté, le même amour du sourire de la femme et des jeux de l'enfant, avec une recherche plus subtile encore de l'éclat des carnations et du fondu des lignes ; c'est une passion plus vive pour le mouvement et les savantes complications des raccourcis.

A Venise, Giorgione tient de Léonard son amour

des beaux paysages et le sens le plus idéal de la beauté féminine. Le *Concert champêtre* du Louvre, la *Daphné* du Séminaire de Venise et la *Vénus* de Dresde, semblent, plus que toute autre œuvre, avoir réalisé le rêve d'associer intimement la beauté des figures au charme des paysages.

Que Rubens, que Rembrandt aient étudié Léonard, nous le savons par ce dessin de l'un qui, seul aujourd'hui, nous fait connaître *la Bataille d'Anghiari*, et par ces croquis de l'autre qui reproduisent *la Cène*. Quelque chose, à coup sûr, de l'art du grand Florentin a passé dans le leur, et c'est comme une dernière ramification de cette école florentine qui avait su unir en un juste équilibre l'étude du mouvement du corps humain et celle des émotions les plus profondes de l'âme, et dont les qualités ont trouvé en Verrocchio mieux qu'en aucun de ses prédécesseurs une si complète expression.

A Rome et à Florence, au contraire, l'influence de Verrocchio cessa très vite. Dans une certaine mesure, on peut dire que Raphaël se rattache à Verrocchio, puisque les deux maîtres qui eurent sur lui la plus grande influence, le Pérugin et Léonard de Vinci, étaient deux élèves de Verrocchio. C'est à eux qu'il doit sa science du dessin et sa perfection de modelé. Mais Raphaël, c'est le grand éclectique, c'est le maître qui sait réunir avec une habileté incomparable toutes les qualités de l'école italienne, qui sait emprunter quelque chose à tout le monde, sans pouvoir être tenu pour



La Madone a l'Œillet.
Ancienne Pinacothèque, Munich.

le disciple de personne. Par Léonard, il se relie à Verrocchio, sans nul doute, mais il s'éloigne de lui sur tant de points, qu'il est plutôt son contradicteur que son disciple. Dans le fond intime de son art, il n'est pas plus l'élève de Léonard ou de Verrocchio, qu'il ne l'est du Pérugin ou de Timoteo della Vite. Il se rattache surtout à Masaccio et aux grands fresquistes florentins. Il n'est pas le continuateur de ces maîtres du temps de Laurent de Médicis, qui s'attardent à dire les tendresses de la vie. Romain de la cour de Jules II et de Léon X, il reprend la tradition chrétienne, s'attachant aux grandes ordonnances philosophiques. *L'École d'Athènes,* c'est la suite du *Triomphe de saint Thomas d'Aquin,* de la chapelle des Espagnols ; *la Vie du Christ,* dans les tapisseries du Vatican, c'est la suite des fresques de Masaccio à la chapelle Brancacci. Par ces œuvres, Raphaël résume et porte à son plus haut point de perfection les grandes qualités de composition, de somptueuse mise en scène, qui étaient le fond de l'art des anciens fresquistes italiens.

En somme, deux causes ont amené la transformation de l'art tel que l'avait fait Verrocchio : l'influence de l'antiquité, dont l'imitation, grâce à Michel-Ange, se substitua à son naturalisme, et le réveil des vieilles traditions italiennes qui, grâce à l'action de Raphaël et du milieu romain, substitua à sa précision l'art plus vaste et plus synthétique des grandes narrations murales.

CONCLUSION

En résumé, Verrocchio tient une des premières places dans l'art italien, non seulement par la beauté de ses œuvres, mais par l'influence qu'il a exercée. Sans être aussi grand que Donatello ou Ghiberti, les illustres maîtres de l'âge précédent, il doit être classé immédiatement après eux.

Il continue leur œuvre, mais il la transforme, et les idées nouvelles qui régnaient au temps de Laurent de Médicis trouvent en lui leur plus fidèle interprète. Comme Politien, il a chanté les joies de la vie et le bonheur d'aimer; et son œuvre, toute pleine de sourires, suffit à nous dire que jamais Florence ne vécut des jours plus heureux que sous le gouvernement du Magnifique.

Dans son désir d'exprimer toute la beauté de la vie, de reproduire amoureusement les formes charmantes de la nature, il s'appliqua à perfectionner son art, renonçant aux scènes compliquées, limitant ses œuvres pour les rendre plus parfaites.

Transportées dans l'art de la peinture, ces qua-

lités firent de Verrocchio un des grands réformateurs de l'école florentine.

Verrocchio a vécu aux confins de deux âges, au moment où l'ancienne école florentine allait céder la place à l'école de la Renaissance, et son œuvre est un compromis entre ces deux influences. Il n'est pas encore un disciple de l'Antiquité, mais il n'est déjà plus un maître chrétien. Il ne renonce pas à regarder la nature pour s'inspirer des statues antiques et il ne subordonne pas l'expression des pensées à l'étude des formes ; mais il croit que l'artiste doit se dégager de toute préoccupation morale ou religieuse, pour se consacrer exclusivement à l'étude de la vie et de l'humanité, pour nous les faire connaître et nous les faire aimer. L'artiste ne cesse pas d'être un apôtre. Il est l'apôtre, non de la religion, mais de la beauté.





TABLEAU CHRONOLOGIQUE

Années.	Événements notables.	Œuvres principales.
1435	Naissance de Verrocchio, à Florence.	
1452	Mort du père de Verrocchio.	
1457	Première inscription au cadastre.	
1461	. . . .	Dessin pour une chapelle, à Orvieto.
1464	Mort de Cosme de Médicis.	Tombe de Cosme de Médicis.
1465	. . . .	Commande de *l'Incrédulité de saint Thomas.*
1467	. . . .	Fourniture de bronze à Luca della Robbia et à Michelozzo, pour la porte de la sacristie du Dôme de Florence.
1468	. . . .	Premier paiement pour un candélabre pour le Palais-Vieux. Commande d'une boule de bronze pour surmonter la coupole du Dôme de Florence.

1469 Mort de Pierre de Médicis.	
Vers 1470	*Lavabo de San Lorenzo.* *Baptême du Christ.*
Entre 1470 et 1480	*Annonciation* des Uffizi.
1472	Achèvement de la tombe de Pierre de Médicis.
1473 Verrocchio expertise la chaire de Mino da Fiesole et d'Antonio Rossellino, au Dôme de Pistoia.	
1474	Commande du *Monument Forteguerra.*
1475 Tournoi de Julien de Médicis.	
1476	Le *David.* Premiers paiements pour *l'Incrédulité de saint Thomas.*
1477	Commande d'un bas-relief pour l'autel du Baptistère. Premiers travaux du *Monument Forteguerra.*
Vers 1478	Commande de *la Madone de Pistoia.* *L'Enfant au dauphin.* *La Madone de l'Hôpital.* *La Madone à l'œillet.*
1479	Verrocchio est invité par la République de Venise à présenter un modèle pour la statue du *Colleone.*
1480	Dernier paiement pour le candélabre du Palais-Vieux. Livraison de *la Décollation de saint Jean-Baptiste*, pour l'autel du Baptistère.

1481	. . . .	Verrocchio envoie à Venise le modèle du cheval pour la statue du *Colleone*.
1483	. . . .	Mise en place du groupe de *l'Incrédulité de saint Thomas*.
1483	Départ pour Venise . . .	Verrocchio travaille à la statue du *Colleone*. Commande d'un monument pour un doge.
1485	. . . .	Paiement pour la *Madone de Pistoia*, non encore termiminée à cette date.
1488	. . . .	Commande d'une fontaine par le roi de Hongrie, Mathias Corvin.
1488	Mort de Verrocchio à Venise.	

CATALOGUE
DES
ŒUVRES DE VERROCCHIO
CONSERVÉES DANS LES
PRINCIPALES COLLECTIONS PUBLIQUES ET PRIVÉES

I. — SCULPTURES

ITALIE

FLORENCE. Musée National.

David, statue en bronze.
La Madone de l'Hôpital, bas-relief en terre cuite.
Madone, bas-relief en marbre.
La Femme aux fleurs, buste en marbre.
Bas-reliefs du monument Tornabuoni, marbre.

Or San Michele.

L'Incrédulité de saint Thomas, bronze.

San Lorenzo.

Lavabo, marbre.
Tombe de Cosme de Médicis, marbre et bronze.
Tombe de Pierre de Médicis, marbre et bronze.

Musée de l'Œuvre du Dôme.

Bas-relief de l'autel du Baptistère, argent.

Palais de la Seigneurie.

L'Enfant au dauphin, bronze.

Villa a Careggi.

La Résurrection, bas-relief en terre cuite.

PISTOIA. Dôme.

Monument du cardinal Forteguerra, marbre.

VENISE. Place S. S. Giovanni e Paolo.

Statue équestre du Colleone, bronze.

FRANCE

PARIS. Louvre (collection Thiers).

Deux anges, bas-reliefs en terre cuite.

Collection Gustave Dreyfus.

Buste de Julien de Médicis, terre cuite.
Enfant nu, statuette en terre cuite.

Collection de Mme Édouard André.

Quatre Vertus, marbre, provenant du monument Tornabuoni.

ALLEMAGNE

BERLIN. Kaiser Friedrich Museum.

Le catalogue du musée inscrit les œuvres suivantes comme étant de Verrocchio :

1. *Enfant étendu,* statuette en terre cuite.
2. *Madeleine,* statuette en terre cuite.
3. *David,* statuette en terre cuite.
4. *Deux petits enfants couchés,* terre cuite.
5. *Mathias Corvin,* demi-relief en marbre.
6. *Béatrice d'Aragon,* demi-relief en marbre.
7. *Portrait d'un jeune garçon*, buste en terre cuite.
8. *Saint Jean-Baptiste*, statuette en terre cuite.
9. *Mise au tombeau,* bas-relief en terre cuite.
10. *Vierge*, bas-relief en terre cuite, réplique de la Madone en marbre de Florence.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE

BOSTON. Mrs. Quincy Shaw.

Madone avec l'Enfant, marbre.

II. — PEINTURES

Les chiffres qui suivent l'indication B. (bois) représentent le premier la hauteur, le second la largeur du tableau en mètres.

ITALIE

FLORENCE. Académie des Beaux-Arts.

Le Baptême du Christ. B. 1,77×1,51.

Uffizi.

L'Annonciation. B. 0,98×2,18.

PISTOIA. Dôme.

Vierge et saints.

ALLEMAGNE

MUNICH. Musée.

La Vierge à l'œillet. B. 0,61×0,45.

AUTRICHE

VIENNE. Galerie Lichtenstein.

Portrait de femme.

III. — DESSINS

ANGLETERRE

LONDRES. British Museum (collection Malcolm).

Tête de femme.

ITALIE

FLORENCE. Uffizi.

Tête d'ange.
Tête de femme.

FRANCE

PARIS. Louvre.

Esquisses d'enfants, sur les deux côtés de la feuille.

BIBLIOGRAPHIE

Le Vite dei piu illustri pittori, scultori e architettori, par Vasari. Particulièrement l'édition Sansoni, avec les commentaires de Milanesi. Florence, 1878.

Storia della scultura, par Cicognara. Prato, 1829.

L'Art chrétien, par Rio. Paris, 1861-67.

Les Sculpteurs italiens, par Perkins. Paris, 1869.

Der Cicerone, par Burchkardt. Dernière édition allemande, 1904. — Traduction française. Paris, 1894.

Andrea del Verrocchio, par Semper. Leipzig, 1878.

Bildwerke der Andrea del Verrocchio, par W. Bode, dans le *Jahrbuch der K. Preus. Kunstsammlungen,* Berlin, 1882.

Le Opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino, par Lermolieff (Morelli). Bologne, 1886.

Italianische Bildhauer der Renaissance, par W. Bode. Berlin, 1887.

Andrea del Verrocchio al servizio dei Medici, par C. von Fabriczy, dans *l'Archivio storico dell' Arte,* 1888.

Die galerien Borghese und Doria Panfili in Rom, par Morelli. Leipzig, 1890.

Francesco di Simone, fiesolano, par A. Venturi, dans *l'Archivio storico dell' Arte,* 1892.

Die Italienische Plastik, par W. Bode. Berlin, 1893.

Storia della pittura in Italia, par Crowe et Cavalcaselle. Florence, 1894.

Histoire de l'art pendant la Renaissance, par E. Müntz. Paris, 1895.

The Florentine painters of the Renaissance, par B. Berenson. Londres, 1896.

Della pittura italiana, par MORELLI. Milan, 1897.

Andrea del Verrocchio in Pistoia, par CHIAPELLI et CHITI, dans *le Bolletino storico pistoiese,* 1899.

Verrocchio, par MACKOWSKY. Leipzig, 1901.

The Drawings of the Florentine painters, par BERENSON. Londres, 1903.

Denkmæler der Renaissance sculptur Toscanas, par W. BODE. Munich, 1904.

Verrocchio, par Maud CRUTTWELL. Londres, 1904.

Una terra cotta del Verrocchio à Careggi, par GAMBA, dans *l'Arte*, 1904.

L'Arte toscana studiata nei disegni dei maestri antichi a proposito della publicazione di B. Berenson, par G. FRIZZONI, dans la *Rassegna d'arte,* 1904.

Disegni di antichi maestri, par G. FRIZZONI, dans *l'Arte,* 1905.



INDEX ALPHABÉTIQUE

Les noms en italiques sont les titres des œuvres.

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Imp. Georges Petit, 12, rue Godot-de-Mauroi. — 16117-05.



